# SZTVKA

ZESZYT XI—XII. ROK 1913.




AUBREY BEARDSLEY. ŚMIERĆ PIERROTA

# AUBREY BEARDSLEY.

Aubrey Beardsley mało jest znany w Polsce. Przedstawia on rzadki i mocny typ artysty, obdarzonego niezachwianą pewnością. Typ artysty, częstszy i pospolitszy, wcale tej pewności nie posiada. Droga, po której taki typ pospolitszy idzie, jest wypadkową dwu sił sprzecznych: własnych popędów artysty i tego nacisku, który wywiera na artystę najmoralniejsza warstwa ogółu — to jest najprzedziwniejsza odmiana opinji społecznej. Artysta bierze na siebie krzyż reprezentowania szlachetności ogólnej. Może częściej, niż się wydaje ludziom patetycznym, artysta reprezentuje szlachetność poglądów i wzniosłość sumienia nie z własnego popędu, nie w zgodzie z sobą, lecz właśnie w niezgodzie, z obawy. Ta obawa płynie z dwu źródeł. Pierwsze — obawa, że się pozostaje osamotnionym, że się nie można oprzeć na żadnej partji „moralnej", co jest również potrzebne politykowi, jak artyście, drugie — że może on sam reprezentuje typ potworny, typ moralnego wykolejeńca i że zarażając innych swoją anomalją, wyrządzać może krzywdę. W ten sposób poczyna się kroczyć po drodze kompromisu i z czasem *anima naturaliter pagana* staje się chrześciańską, a nawet gorączkującą po chrześciańsku, bo lekki opór, który stawia dławione pogaństwo, wznieca entuzjazm krwi i prowadzi do przejaskrawienia ideału. Główny interes, jaki wyciągnąć można z pism najbujniejszych przedstawicieli sztuki dziś — to walka między niedającym się zdławić poganizmem popędów a chrześciańskim duchem ideałów, przyczem buletyny wojenne z tej zażartej wojny bywają równie bezczelnie fałszowane, jak wszelkie inne buletyny i czytelnik bardzo rzadko wie coś naprawdę o istotnym stanie rzeczy.

Słowem — sztuka szczerą nie jest. Aby była szczerą, potrzeba zbyt wielkiego osamotnienia, na które zdobyć się nie może człowiek utalentowany, lecz słaby. Twórca wierzy tylko w siebie i sobie. Kto wierzy w coś jeszcze — naprzykład — w najszlachetniejszych ludzi swej epoki — naraża się na niebezpieczeństwo, że zostanie tylko — filantropem.

Samodzielność duchowa — oto grunt, na którym wyrasta sztuka Beardsleya. Znaczy to: nie wzrośnie tu nic, co nie jest moim popędem, mojem czuciem, moją prawdą. Nie dam się hypnotyzować. Nie chcę suggestji... Wobec opinji i krytyki, zajmuje Beardsley stanowisko proste i niezachwiane. Wszelki błąd, na który zwracali mu uwagę inni artyści, chętnie poprawiał. Robert Ross, krytyk angielski, pisze o nim: „Przyjaźnił się on z wielu osobami, dla których sztuka jego była zupełnie niezrozumiałą. Z zachwytem mówił o artystach i pisarzach, którzy traktowali wrogo jego zamiary artystyczne. Nigdy nie dawał po sobie poznać, że ludzie, których poznawał, powinni znać jego utwory i zachwycać się nimi. Jeśli robił sobie wrogów, to, jak się zdaje, głównie dlatego, że nie chciał uczestniczyć w towarzystwach wzajemnej adoracji i popierać różnych klik literackich i artystycznych". Nie miał on tej nadwrażliwej czułości na to, co powie krytyka — cecha wśród artystów tak pospolita! Z naiwnością niemal dziecięcą oddaje sobie w listach nieustannie pochwały. „Ma pan słuszność: rysunki, które panu posłałem, są wyjątkowo piękne". Albo: „Pozostaję przy swym poprzednim zdaniu i znajduję, że mój wiersz jest nadzwyczaj interesujący". Albo: „Zaczynam być dumny z mojej Lyzistraty". Taką samą zwięzłą stanowczością tchną jego sądy o muzyce i o literaturze. Poeta i krytyk angielski, Arthur Symons, robi o nim uwagę, że był on zjadliwym, kapryśnym dogmatykiem w rzeczach sztuki i wściekle stawał w obronie wszelkiego entuzjazmu myśli i paradoksalności. Jego ulubione książki to: Diderot, Stendhal (Le Rouge et le Noir), a przedewszystkiem „zdumiewające" „Liaisons dangereuses", Choderlas de Laclos, które illustrował. Wielu znakomitych pisarzy angielskich, jak Dickensa, Thackeraya lub George Elliota — wcale nie czytywał, a o pani Sand zostawił taką zjadliwą uwagę:

„Geoge Sand itd... Koniec końców wszystkie muzy są kobietami i aby zawładnąć niemi w zupełności — trzeba być mężczyzną".

Lecz ten czarujący w zachowaniu się młodzieniec umiał być złośliwym nie tylko w stosunku do znakomitych autorek. Pewnego dnia Burne Jones mówi mu, że zbyt wiele się nauczył od dawnych mistrzów i że będzie dla niego rzeczą korzystną przejść przez dobrą szkołę artystyczną. W kilka dni potem Beardsley narysował piękną karykaturę, na której

Rafael, Tycjan i Mantegna zrzucają go ze schodów *Gallery National*, a Michał Anioł zamierza się nań młotkiem.

Ten znakomity artysta żył tylko dwadzieścia pięć lat. Już za życia jedni czcili w nim genjusza, dla innych — imię jego było synonimem niesłychanego skandalu. Bądź co bądź, „Beardsley craze“ — fala namiętnego zainteresowania się Beardsleyem, przetoczyła się przez Anglję i przez bardziej kulturalne kraje kontynentu, zarażając wielu artystów żądzą naśladowania mistrza angielskiego, ale ta żądza pozostała jałową. Trudno naśladować artystów głębokich i samotnych. Tylko przejście przez równie głębokie osamotnienie, może otworzyć bramę, która wiedzie do Beardsleya.

Beardsley umarł w r. 1898 na gruźlicę, która dręczyła go lata całe, przykuwając do łoża nieraz miesiącami. Z listów po nim pozostałych widać, z jakiem męstwem znosił świadomość, że umiera. Potężna chęć życia i pracy twórczej, niekiedy strach przeraźliwy wobec otchłani śmierci, lecz niezłomna moc woli, na ustach słowa krótkie, lakoniczne: „Krew chlusta codzień. Lecz dość szybko wysycham. Teraz zajęty jestem jednym bardzo pięknym rysunkiem“. Ten młodzieniec, jedna z najwrażliwszych i najbardziej bezpośrednich natur, skazany na chorobę i odosobnienie, zapytany, czy miewa sny — odpowiedział: „Nie, ja pozwalam sobie na sny tylko na papierze“...

Zostawił on kilkaset rysunków, tuszem i ołówkiem, bardzo niewiele kolorowych, bo pracował wyłącznie niemal w obrębie *blanc et noir*. Do dziś toczą się spory krytyków co do wartości tych rzeczy, co do tego, czy Beardsley jest eklektykiem czy nie jest, czy umie rysować, czy nie. Zwolennicy Beardsleya wskazują na niezrównaną pewność jego linji i mistrzostwo w rozłożeniu plam białych i czarnych. „Nikt nigdy nie doprowadził linji do jej nieodzownego końca z taką pewnością i ścisłością celu“. Jego przeciwnicy wskazują, że w najlepszych nawet rysunkach, jak naprzykład w „The dancer's reward“ (Nagroda tanecznicy — z cyklu rysunków do „Salome“ — Wilde'a), Beardsley nie dosięga wysokości wielkich antycznych ozdabiaczy waz, bo jego linja jest zaplątana i blada, „co jest całkiem niezgodne z heleńskim ideałem rysownika!“ Nieraz jeden i ten sam rysunek daje karm zarówno tym, którzy wynoszą

Beardsleya pod niebiosa, jak tym, którzy go chcą poniżać. Prawa ręka Salome, trzymająca za włosy Jana Chrzciciela ma być w rysunku bez zarzutu, a jej lewa ręka — narysowana słabo. Lecz, aby wyjść z obrębu tych mniej lub więcej słusznych spostrzeżeń, trzeba się zwrócić w inną stronę i w inny sposób szukać odpowiedzi na to, kim jest Beardsley. Naśladował on wielu mistrzów współczesnych i dawnych. Burne Jones, Rossetti, japończycy, wazy starożytne, wiek XVIII we Francji, a więc: Eisen, Moreau, Watteau, Cochin, St. Aubin, Pietro Longhi... Beardsley, artysta, oblegany żądzą fantastycznego przepychu, wizją piękna, „którem niepodobna napoić się do syta" — brał niektóre szczegóły zewnętrzne z obrazów tych wesołych sybarytów, tych upojonych winem i markizami pożądliwych czcicieli pięknego ciała, tych spokojnych optymistów, którzy nie przeżyli jeszcze okropności rewolucji francuskiej. Lecz jakie to dalekie od ponurych wizji Beardsleya — człowieka, który miał za sobą i rewolucję francuską i długi mozolny pochód wielkich artystów i myślicieli XIX wieku!

Kto wkracza w obręb twórczości Beardsleya, wkracza w obręb snów fantastycznych, ale ten sen mówi więcej o duszy, niż jawa dnia powszedniego. Jest to pełen fantastycznego wykwintu sen człowieka o potężnym apetycie do życia, który żyć nie może inaczej, jak w i z j ą.

Jaki jest charakter tej wizji? Prócz kilkuset rysunków zostawił Beardsley dwa poematy („Trzej muzykanci", „Ballada o cyruliku") i nowelę fantastyczną p. t. „Under the Hill" (The Story of Venus and Tannhäuser). Tej noweli Beardsley nie dokończył, lecz jej język daje poznać nie mniej, niż jego rysunki, charakter i intensywność wizji, któremi duch jego się napawał. „Wenera bez odzieży i Tannhäuser a z nimi Préapusa, Claire, Claude i Farcy — główny komedjant, — siedzieli przy jednym stole. Tannhäuser, który już zdążył zrzucić strój podróżny, był w długich, czarnych jedwabnych pończochach z pięknemi podwiązkami w wykwintnej koronkowej koszuli, w pantoflach i wprost zdumiewającym szlafroku; Claude i Claire były całkiem nagie; Farcy był w zwykłym stroju frakowym. Co się tyczy pozostałego towarzystwa, to mogło się ono pochełpić w swem środowisku kilku godnymi uwagi kostjumami i całymi stołami zachwycających uczesań. Tu były woale, usiane kro-

pkami, pod któremi skóra twarzy wydawała się usiana wysypką jakiejś niezwykłej choroby królewskiej, wachlarze z wąskimi wycięciami dla oczu, po przez które kokietowały ich miłe właścicielki, inne wachlarze ozdobione różnemi postaciami, pokryte sonetami Sporiona i krótkiemi opowiadaniami Scaramouche'a; wachlarze z ogromnych żywych motyli, nasadzonych na srebrne pręty. Tu były maski z zielonego aksamitu, nadające twarzy taki wygląd, jakby leżały na niej trzy warstwy pudru, maski na podobieństwo głów ptasich, małp, wężów, delfinów, różnych mężczyzn i kobiet, embrionów i kotów; maski, wyobrażające bogów; maski z kolorowego szkła, z przeźroczystego talku i gutaperki; tu były peruki z czerwonej i czarnej wełny, z piór pawich, ze złotych i srebrnych nici, z puchu łabędziego, z wąsików winogradu i z włosów ludzkich; były ogromne kołnierze z nakrochmalonego muślinu, podnoszące się o wiele wyżej ponad głowę, całe suknie z fryzowanych piór strusich, tuniki ze skór pantery, z pod których pięknie wyglądał trykot różowy; okrycia ze szkarłatnego atłasu, obłożone skrzydłami sów; rękawy wykrojone w kształcie zwierząt apokryficznych; pantalonki całe w wywrotach aż do pięt, z naszytemi tu i owdzie drobnemi czerwonemi różami; pończochy haftowane ciekawymi rysunkami i miłosnemi scenami; spódniczki zrobione na kształt różnych kwiatów. Niektóre z dam nakleiły sobie milutkie wąsiki, ufarbowane na kolor jaskrawo-zielony lub purpurowy, zakręcone i upomadowane ze zdumiewającą wprawą; inne przykleiły sobie ogromne białe brody na podobieństwo świętego Wilheforta. Ich ciało tu i owdzie ozdobił Daurat wyszukanemi winietkami i pociesznymi rysunkami. Tak na policzku — starzec, drapiący się w rogatą głowę; na czole — starucha, którą drażni zuchwały amor; na ramieniu — jakieś przekomarzanie się miłosne; naokoło piersi — pierścień satyrów; naokoło kostki — wieniec bladych, niewinnych niemowląt; na łokciu — bukiet kwiatów wiosennych; na plecach — sceny zdumiewających przygód; w kątach ust — drobniutkie, czerwone kropeczki, a na szyi — lot ptaków, papuga w klatce, gałąź z owocami, motyl, pająk, pijany karlik, albo po prostu monogram. Lecz najgodniejsze uwagi były czarne sylwety, narysowane na nogach i przebijające przez białe jedwabne pończochy, jak pyszne zadraśnięcia"...

Cóż dać może analiza takiego stylu? Naprzód — wykazuje zamiłowanie fantastycznego, kapryśnego przepychu, wobec którego jakże biernie i ociężale wygląda realistyczny przepych mistrzów francuskich z w. XVIII, którzy zadawalają się odtworzeniem pięknych parków i salonów arystokratycznych oraz igraszek miłosnych owoczesnych rozpieszczonych zbytkiem i próżniactwem panów i pań. Beardsley przekształca rzeczywistość, ubiera swych ludzi w dziwaczne kostjumy a groteskowość jego tonu nie oznacza nic innego, jak zakłopotanie człowieka zbyt odosobnionego w swych upodobaniach. To samo nagromadzenie akcessorjów widać w jego rysunkach: świeczniki płonące w ponurem milczeniu, kotary, namiotki o wspaniałych kutasach, woale, wodotryski, fantastyczne rękawy, suknie ozdobione różami — całemi girlandami róż! — pawie, wachlarze, flakony, olbrzymie pióra — jak ów rząd piór, płonących nad okropną głową Messaliny! — Maski, z poza których świecą tajemnicze oczy! A prócz tego — potworki skrzydlate, opasłe brzuchy, uwieńczone wieńcami róż, wykrzywione lubieżnie karły i pokraki, lecz to wszystko jakby pozbawione ciężaru i bezwładu materji, pełne niepokojącego wyrazu, zdradzające każdym gestem i wykrzywieniem tajemnicę chuci. Artur Symons pisze o Beardsleyu: „Nigdy nie spacerował; nigdy nie widziałem go patrzącego na morze; lecz nocami niemal zawsze można go było zastać obserwującego graczy *w petits-chevaux*, badającego ich z jakąś zaklętą, zahypnotyzowaną bacznością dla obrazu „Koniki“, który nigdy nie został wykonany“. To wyznanie rzuca pewne światło na sposób tworzenia Beardsleya. Gorączkowa obserwacja ludzi — zwłaszcza w chwilach, kiedy ich namiętność wygląda z poza zwykłej, zastygłej nieruchomo skorupy-maski, a potem w chwili nawiedzenia twórcy przez genjusz twórczy — przekształcenie materjału w sposób fantastyczny, jedyny, odpowiadający tej potrzebie piękna, która była mu wrodzoną.

Bez wątpienia tworzył on wiele swych scen, nie wiedząc sam, co one znaczyć mogą, nie umiejąc ich przekładać na język logiki. Każda głębiej się wypowiadająca jednostka artystyczna wypowiada pewien typ duchowy, nie tylko niezrozumiały dla innych, ale i dla siebie. Lecz wizje Beardsleya, choć ściśle nie dając się wyłożyć, głoszą te same ta-

jemnice, których obecność czujemy w sobie. Inaczej — byłby on tylko przykładem dziwactwa bez związku z prądami życia współczesnego. Wizje Beardsleya głoszą tajemny, ponury niepokój człowieka kultury, który chce życia — rozkoszy, życia — muzyki, życia — upojenia, lecz kruchość materji kładzie co godzina kres tym pragnieniom, wyznacza granice, poza które wyjść niepodobna. Beardsley — to człowiek olbrzymiego apetytu, który marzy o radościach nadludzkich, czując jednocześnie, że materja nie sprosta tym zadaniom, które jej „duch" stawia. Brzmi tu nieustanny dyssonans między potęgą uroszczenia a ubogą możliwością zaspokojenia tych marzeń — dyssonans, który istniał zawsze, a obecnie dzięki nagromadzeniu bogactw i rozwojowi techniki — nabrał cech gorączkowego zniecierpliwienia. Spójrzmy na kobietę, zbliżającą chciwe usta do gron winnych w rysunku „Autumn" (Jesień), albo na dziecinną, oczekującą twarzyczkę Wenus w „The Toilet", — albo na apatyczną, ponurą, trójkątną twarz tańczącej Salome: wszędzie tu widać człowieka, którego p o ż e r a m a r z e n i e, że aż czasem odetchnąć trzeba jakby wonią innego świata, a wtedy zjawia się goniec tajemniczy — jak w „Mysterious Rose garden" (Tajemniczy ogród różany) i szepcze do ucha słowa tajemnic podniosłych na tle ściany z róż opadających.

Niektórzy widzą w Beardsleyu „satyryka bez ideału" W tem zdaniu jest tylko tyle prawdy, że nie miał on ściśle określonego ideału. Chciał on, jak Św. Antoni Flaubert'a: „fruwać, pływać, szczekać, beczeć, ryczeć", wyczerpać wszystkie rozkosze i upojenia, jakie mieć może „duch", uwięziony w materji. Wśród postaci, które narysował, jest wiele zakrywających twarze maskami. Taką maską, zasłaniającą „zwierzę" w człowieku jest w życiu ideał. Jest to wytwór późniejszy. Zjawia się on dopiero między 30 a 40 rokiem; jest on wytworem poczucia niebezpieczeństwa. Bez niebezpieczeństwa niema ideału. Beardsley, jako młodzieniec, nie zna niebezpieczeństwa i nie ma ideału: kocha on i przeżywa życie bez zastrzeżeń. Lecz rzecz prosta, że jak każdy człowiek, jest on tułaczem, błądzi nieustannie od groty upojeń zmysłowych — przez różne stopnie przeżyć aż do oliwnego gaju podniosłego ukojenia. Artur Symons pisze, że raz tylko miał z Beardsleyem rozmowę serjo, „niemal

uroczystą" „o gwiazdach tam w górze i o tem, czy są one światami, zamykającymi jak w więzieniu istoty do nas podobne; o dziwnych drogach, którędy być może przyszła i z pewnością odejść musi dusza; o śmierci i przyszłości." „Po raz pierwszy słyszałem, jak mówił on (Beardsley) o podobnych rzeczach bez szyderstwa. I opowiedział mi wtedy dziwny sen, albo widzenie, które widział dzieckiem: jak to obudził się w nocy, przy świetle księżyca i ujrzał ogromny Krucyfiks, z opływającym krwią Chrystusem i jak ów krucyfiks pochylał się od ściany, gdzie w rzeczywistości nie było ani wtedy, ani przedtem Ukrzyżowania".

Dla natury tak oddanej na pastwę marzenia i wizyi, bez twardego rusztowania logicznego, nic naturalniejszego nadto, że pod wpływem wycieńczającej choroby i łagodnego, lecz upartego oblężenia ze strony OO. Jezuitów, marzenie o upojeniach ziemskich i ich intensywne przeżywanie w wizyach ustąpiło wobec nowych rojeń — o szczęśliwościach Nieba — i Beardsley zmarł jako katolik, ściskając w ręku różaniec.

Ostatni list, który napisał do swego wydawcy Leonarda Smithersa, brzmi tak:

„Jezus jest naszym Panem i Sędzią.

Drogi przyjacielu! Błagam Cię zniszcz wszystkie egzemplarze „Lyzistraty" i rysunki nikczemne (bad drawings). Pokaż ten list Pollittowi i namów go, aby uczynił to samo. Na wszystko co święte zaklinam Cię — wszystkie sprośne (obscene) rysunki.

W mej agonji śmiertelnej."

Umarł Beardsley w 2 tygodnie po napisaniu tego listu — 25 marca 1898 r.

L. CHOROMAŃSKI.

# NAD MORZEM O ZMIERZCHU.

*Ku wschodniej stronie, zimna, barwy pozbawiona,*
*Światłość gaśnie po mglistem, zimowem przestworzu.*
*Zachód jest bez purpury; dusza, zasmucona,*
*Patrzy, jak zmierzch, w oddali, kładzie się na morzu.*

*Na tej niezmierzoności już Noc rozpoczyna*
*Tkać z uporem swój całun ciężki i wilgotny.*
*Mrok i milczenie: Oto nadeszła godzina*
*Odejścia duszy w przestrzeń... Ah, jakżem samotny!*

*Fale chwieją się, gonią, a ich zimne wargi*
*Całują, przed skonaniem, piaszczyste kobierce.*
*Morze, wieczny tułaczu, jakie szepczesz skargi?*
*Słuchając cię, przecz cięższem wydaje się serce?*

*W ciemności, która ciebie zewsząd obramienia,*
*Jesteś już li pustkowiem, kędy popiół prószy,*
*Otchłanią smutku, straszną czeluścią zwątpienia,*
*Gdzie czołgają się widma nieznanych katuszy.*

*Jakie skrzydło musnęło nagle w swoim locie*
*Owe czarne kotary? Kto tam łka wśród mroków?*
*Wdowo po słońcu, falo o zdradnej pieszczocie,*
*Wzdychasz... Czyich w oddali słychać odgłos kroków?*

*Morze, taka harmonia olbrzymia się toczy*
*Po twych nurtach o kształtach zmiennego chaosu,*
*Iż z Istotą Wód duch mój zwolna się jednoczy,*
*I, chyląc się, zapada w sen na łonie Losu.*

# *ELEGIA.*

*Jak ja rymami swymi kartki rękopisu,*
*Tak, mrożąc tchnieniem kwiaty, jesień żałośliwa*
*Listkami hyacyntu, lilji i irysu,*
*Ziemię pokrywa.*

*Na krzewach, kędy lśniły róż czerwone pąki,*
*W weselnych myrtu klombach, wśród wonnych tajników,*
*Zajęły tkacze szarej zgryzoty, pająki,*
*Miejsce słowików.*

*Dziś, wszedłszy do ogrodu z myślą zadumaną,*
*Widziałem spadłą gałąź bzu, na skraju dróżki:*
*Wyglądała jak ptaszę, któremu złamano*
*Drobniutkie nóżki.*

*Żółwie jaśminów gąszcze zamieszkują. Lisy*
*Przekradają się chytrze, wpatrzone w altanki,*
*Skąd, krokiem harmonijnym, uchodzą Hurysy,*
*Wiernych kochanki.*

*Ubrane różnobarwnie, niby sen na jawie,*
*Idą (Jak pusto będzie po nich w tym ogrodzie!)*
*Idą powoli, rzekłbyś: W tęczach wspomnień — pawie*
*Przy głośnej wodzie...*

*Milknij, lutnio: na laurach zwiędniętych cię złożę.*
*Gwiazdy już drżą na niebie, a blask ich tak cichy,*
*Jak lampy, zapalone w samotnym klasztorze*
*Przez czarne mnichy.*

*WINCENTY KORAB BRZOZOWSKI.*

# RZEŹBY JAKÓBA TATARKIEWICZA.



ÇARITA ROMANA



MACIERZYŃSTWO



ADAM MICKIEWICZ



DEOTYMA



AUTOPORTRET, PORTRET ŻONY I SYNA

# RZEŹBIARZ POLSKIEGO KLASYCYZMU JAKÓB TATARKIEWICZ.

Przez długie wieki szła rzeźba na czele polskiej sztuki. Spiże i granity późnogotyckie i renesansowe nietylko w krakowskiej czy wileńskiej katedrze ale i w prowincjonalnych kościołach, to nieraz arcydzieła o całe niebo wyższe od współczesnego im malarstwa. Jeszcze w 18-ym wieku, tym wieku malarstwa, na jakim warszawskim pałacu lub lwowskim kościele nieraz zjawi się rzeźba, co pogodny uśmiech budzi na twarzy przechodnia. Lecz oto z początkiem 19-go stulecia dzieje się rzecz dziwna w sztuce polskiej: rzeźba zdaje się zanikać zupełnie. A jednak jest to właśnie czas rozkwitu sztuki u nas, początki narodowej sztuki. Szukamy przyczyn zjawiska. Czyżby polacy, pozbywszy się cudzoziemskich artystów i pozostawieni własnym siłom okazali się niezdolni do rzeźby? Czy też może rzeźbę przygniótł chwilowo intenzywny rozwój malarstwa i empirowego budownictwa? może przysłonił ją tylko w naszych oczach? Bo przecież istnieją — choć zaniedbane, często bezimienne — dobre rzeźby polskie z tego czasu; i u nas widzimy te surowe kształty klasyczne, o które w owym czasie walczyła cała Europa; wszak zdobią one nasze empirowe gmachy i pomniki. A mają one dla nas wartość szczególną: do końca 18-go wieku rzeźbił w Polsce Pink i Lebrun, Righi i Monaldi; — teraz powstaje generacja polskich rzeźbiarzy. Może więc nie od rzeczy będzie przypomnieć nazwisko i prace człowieka, który do tej pierwszej generacji polskich rzeźbiarzy należąc, przez lat kilkadziesiąt z wielkim nakładem wiedzy, talentu i pracy służył rzeźbie polskiej.

Jakób Tatarkiewicz urodził się w Warszawie na progu 19-go wieku, w r. 1798. Na pierwsze ćwierćwiecze wypadają lata jego nauki, na drugie lata samodzielnej pracy. Sam życie swoje i dzieła i stosunek swój do sztuki opisał, i przez to dzieje jego zewnętrzne i wewnętrzne nie są li tylko hypotetyczną, przypuszczalną rekonstrukcją historyka, lecz jawią się nam w tej najautentyczniejszej postaci, w jakiej je sam artysta

przeżywał. A ciekawe to dzieje, dzieje artysty na przełomie wieków, wypadkowa przeszłości i rodzącej się naszej epoki i ciekawe połączenie artystycznej działalności i codziennego żywota. A jeżeli kto i ogólnego znaczenia i typowości życiorysu człowieka wymaga, to i tu znajdzie stosunki edukacyjne artystów na początku wieku, ich wędrówki za granicę ich parcie do Rzymu, a potem ich dolę i niedolę w kraju — rzeczy, które nietylko Tatarkiewicz przeżywał w owych czasach.

LATA NAUKI. Tatarkiewicz urodził się w domu niebogatym, w niełatwych warunkach materjalnych, ale w atmosferze pracy, uczciwości, wśród zasad surowych i dumnego poddania się losom. I powstał w nim ten hart fizyczny i moralny, który go już nie opuścił przez całe życie. Kształcony w szkołach pijarskich, już od 4-ej klasy zarabiał korepetycjami lub przepisywaniem dla teatru, aby zato kształcić się prywatnie w muzyce, a zwłaszcza w rysunkach. Szkoły sztuk pięknych nie było naonczas w kraju, więc, gdy ukończył szkoły, musiał zgłuszyć w sobie głos, który go wzywał do sztuki, i pracą biurową zaczął zarabiać na chleb powszedni.

Lecz oto spotyka go nieoczekiwane szczęście. Jeszcze w tymże roku (1817) zostaje otwarta Szkoła Sztuk Pięknych przy Uniwersytecie warszawskim. Zapisuje się do niej i oddaje się studjom, pracując jednocześnie ciężko na utrzymanie. Gdy wreszcie otrzymuje drobne stypendjum może się całkowicie oddać sztuce. Postępy robi tak wielkie, że w roku 1819 na pierwszej Wystawie Sztuk Pięknych w Warszawie przyznany mu zostaje medal srebrny pierwszej wielkości z pismem zachęcającem do malarstwa, za narysowanie figury akademicznej. Nagroda tym zaszczytniejsza, że tylko jeden z kilkudziesięciu uczniów jej dostąpił. Gdy w następnym roku otwarty zostaje kurs Rzeźbiarstwa, przysposobiony już w nauce rysunków, oddaje się z całą usilnością rzeźbie, obok tego kształcąc się ciągle w rysunkach. W r. 1821 na drugiej Wystawie Sztuk Pięknych exponuje już rzeźby i znów otrzymuje medal i powiększenie stypendjum. Stanisław Potocki, minister oświecenia, przytem lubownik i znawca sztuk pięknych ogląda jego próby rzeźbiarskie i zachęca go publicznie do postępowania na dobrej drodze, tyle rokującej na przyszłość.

Już w tych latach powstają jego piękne samodzielne prace. Dzięki od-

znaczaniu się na wystawach zaczyna otrzymywać zamówienia. Popiersie Stanisława Potockiego — według maski pośmiertnej — jest jedną z jego pierwszych prac; dalej biust generała Mokronoskiego ze stiuku do przyozdobienia katafalku, biust gen. Dąbrowskiego dla Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie, i wiele innych. Artystów rzeźbiarzy brak było natenczas w Polsce, i młodemu talentowi nie trudno było się wybić. W tym czasie poznaje człowieka, który miał być dla jego sztuki gwiazdą przewodnią. Oto dla zrobienia z Rządem umowy w sprawie pomników narodowych X-cia Józefa i Kopernika, przybył do Warszawy Thorwaldsen; ogląda szkołę, widzi Tatarkiewicza, modelującego grupę Laokoona w płaskorzeźbie i zachęca go pochwałą. Sam podczas pobytu w Warszawie modeluje z natury popiersie cesarza Aleksandra i odlewa je w tejsamej sali, w której modeluje Taterkiewicz; i praca ta tak wrzyna się w pamięć młodego ucznia szkoły Sztuk Pięknych, że po wyjeździe Thorwaldsena próbuje sił w jej naśladowaniu, i wykonywa rzeźbę, która ogólny poklask wzbudza i przedstawiona zostaje ks. Konstantemu, który za nią młodemu artyście chlubnemi słowami dziękuje. Na trzecią wystawę w r. 1823 daje już prócz kopji z najtrudniejszych antyków i „oryginalną statuę podług natury i antyków studjowaną“, wyobrażającą św. Jana. Za to otrzymuje medal największy 2-iej klasy. W kierownictwie szkoły następuje w tym czasie zmiana. Z Thorwaldsenem wyjechał do Rzymu profesor rzeźbiarstwa Maliński, artysta po którym we fryzie Teatru Wielkiego mamy pamiątkę. Zastępstwo po nim objął profesor malarstwa Brodowski. I temu to nauczycielowi swemu Tatarkiewicz największą zachował wdzięczność, „bo wskazał mi nieomylne źródła do doskonalenia się — pozbyłem się maniery dawnej, — a tak antyki i natura były mi jedynemi mojemi wzorami“. Ideał sztuki klasycznej stanął już przed nim.

Lecz chce już innej szkoły, chce wyruszyć za granicę. Drobne zamówienia, zwłaszcza prace przy budującym się wtenczas obserwatorjum, pozwoliły mu zebrać koło 3000 złotych. To już zdało mu się dostatecznym kapitałem; więc nie dba o to, że z braku funduszów Rząd mu od mawia pomocy i otrzymawszy tylko pozwolenie na wyjazd jako kandydat na nauczyciela do Uniwersytetu warszawskiego, oraz polecenia od

ministerjum do Thorwaldsena, wyrusza 8 listopada 1823 r. z Warszawy. Ważny to dzień jego życia; jeszcze gdy na schyłku żywota opisuje go, to widać, jak odżywa w nim radość tych chwil.

RZYM. Jedzie oczywiście do Rzymu. Tam jechali wszyscy; droga jego ma bezwątpienia typowe znaczenie.

Chcąc podróżować jaknajtaniej jedzie naprzód bryką żydowską obładowaną towarem i wlecze się nią po piaskach tydzień blizko do Krakowa; potem widząc już, że takim sposobem nigdy do celu swej podróży nie dojedzie, najmuje dyliżans: za Wiedniem próbuje znów pieszej podróży i maszeruje kawał drogi z mantelzakiem na plecach; pod Tryjestem widzi pierwszy raz morze, potem statkiem płynie do Wenecji; wzruszony nie mogąc słowa wyrzec z podziwu, patrzy jak ukazuje się miasto i wśród morskich fal wznosi swe szczyty. Statkiem ciągnionym przez bawoły jedzie stąd do Padwy, stąd do Ferrary, Bolonji, Florencji. W każdym znaczniejszym mieście bawi po parę dni, a zwiedza je i studjuje z zadziwiającą wprost dokładnością, nietylko dzieła sztuki, budynki i zbiory, lecz wszystko godne uwagi w mieście. Pamiętnik jego z drogi mógł mieć wprost wartość przewodnika dla owych czasów a dziś jest zaszczytnem świadectwem dla szerokich widnokręgów artystów owych czasów i dla ich starania i umiejętności wyciągnięcia z zagranicznej kultury jaknajwiększej korzyści dla kraju.

A czym więcej piękna widzi, tym bardziej pragnie ujrzeć prędko stolicę świata. Z Florencji, cudnemi drogami wśród Apenin jedzie już wprost do Rzymu. Przed Rzymem o cztery mile z wsi Baccano pokazują mu szczyt kopuły Ś-go Piotra. Przybywa do Rzymu w samą wigilję Bożego Narodzenia, po podróży długiej, uciążliwej i tak kosztownej, że większą część jego kapitaliku nadszarpnęła. Tylko przez kilka pierwszych dni wyszukuje sobie mieszkanie, poznaje się z miastem, zaznajamia z rodakami, przygotowuje do widzenia z Thorwaldsenem. List Ministra oświecenia, polecający go Thorwaldsenowi, w którym przedstawiony został jako artysta dojrzały i premjowany, postanawia zatrzymać sobie na pamiątkę i przedstawić się osobiście wielkiemu artyście jako uczeń początkujący, z prośbą, by go jako ucznia kształcić zechciał. Życzliwie przyjęty, bez zwłoki zaczyna uczęszczać do pracowni.

I popłynęło życie jego rzymskie regularnym trybem w rzetelnej pracy. Codzień od rana modeluje z wzorów Thorwaldsena, po południu rysuje z antyków w Akademji Francuskiej, co tydzień zwiedza muzea watykańskie i kapitolińskie, każdą niedzielę i święto poświęca na oglądanie prywatnych zbiorów starożytności w willach i okolicach Rzymu. Lecz nie brak i troski w tym regularnym, pogodnym życiu. Mimo największej oszczędności, kapitalik z jakim wyjechał i który w domu wydawał mu się majątkiem rotszyldowskim, topnieje szybko i w pół roku trzeba już myśleć o ostatniej jego cząstce, zostawionej na ostateczny wypadek u matki. Lecz oto w krytycznej chwili los się odmienia. Opowiada w Pamiętniku, że w czasie gdy już się zaczął o los swój lękać, raz z ganku swego mieszkania usłyszał mówiących po polsku i zbiegłszy na ulicę, z największym zdziwieniem spostrzegł profesora Kokulara z uczniem swoim przybyłego do Rzymu. Kokular wiózł mu właśnie z Warszawy medal, otrzymany na wystawie i przeznaczoną mu naskutek tego medalu pensję, której przy odjeździe mu odmówiono. Wkrótce potem nadchodzi jeszcze przyrzeczenie od rodziny, że go podczas jego pobytu w Rzymie wspierać będzie. Tak z woli Bożej — pisze — zabezpieczony funduszami i spokojny na umyśle wziąłem się w imię Boże do pracy, przez co zjednałem sobie przywiązanie mego Mistrza". Robi szybkie postępy, jest ulubionym uczniem Thorwaldsena. Gdy w drugim roku jego pobytu w Rzymie przyjeżdża tam sławna fortepianistka Marja Szymanowska, Thorwaldsen namawia go, by jej popiersie modelował i potem wypracował w marmurze. A że to była pierwsza jego praca w marmurze, uczono go, jak dłuto trzymać, w pracowni Thorwaldsena. W lecie jedzie do Neapolu by i tamtejsze antyki studjować. W następnym roku Thorwaldsen uznaje potrzebę, by urządził sobie oddzielną pracownię i mógł w niej swobodnie modelować z natury i ćwiczyć się w kompozycjach. Zawsze jednak pracuje pod kierunkiem Thorwaldsena, który go często w jego małej pracowni odwiedza.

I znów podzielił sobie życie między modelowaniem z natury a rysowaniem ze statuj starożytnych w Akademji Francuskiej, w wieczór uczęszcza jeszcze do Akademji Ś-go Łukasza, gdzie pod sterem Thorwaldsena i innych rysuje i modeluje z żywego modelu. Niektóre z kom-

pozycyj swych wykonywa za radą Thorwaldsena w marmurze, w marmurze też wykuwa kopje z dzieł swego mistrza: Popiersia X-cia Józefa i Cesarza Aleksandra.
Tak użytkowany czas upłynął rychło i „anim się spostrzegł, gdy kilka lat szczęścia mego się skończyły". W początku roku 1828 otrzymuje Reskrypt Rządowy, wzywający go do powrotu do kraju przed końcem roku. Więc kończy jeszcze rozpoczęte studja i prace; rzeźby swe wysyła do kraju, lecz, przed wysłaniem ich, idąc za zwyczajem artystów kształcących się w Rzymie, exponuje je na widok publiczny. Wystawia kilka płaskorzeźb w marmurze: Miłość Macierzyńską, Carita Romana, Chrystusa uzdrawiającego ślepych, oraz model Psychy. Opinja znawców — pisze — była mi sowitą nagrodą za kilka lat pracy mojej". W lipcu gotów jest do drogi i na pożegnanie z tym krajem cudów jedzie jeszcze do Neapolu, Pompeji, Sorrento, Castel-a-mare, Capri, a na Ischji spędza miesiąc cały. Jeszcze na schyłku życia wspomina z żalem ten czas. Żył tam w zupełnym spokoju, odosobnieniu od wszelkich interesów świata, nie dał nawet listom przychodzić, by nie kłóciły spokoju. „I jeśli by się mogło zwać szczęśliwym na tym świecie, to już nim byłem na Wyspie Ischii". To była sielanka w tem życiu artysty.
Potem żegna się w Rzymie z mistrzem swym i z miastem starożytności, z którym zżył się tak przez lata. We wrześniu wyrusza w drogę. Jedzie przez Perugię, Florencję, Livorno, Pizę, w Carrarze ogląda kamieniołomy, podziwia Genuę, jedzie z Pawii do Medyolanu cudną drogą, jedną aleją drzew, potem brzegiem Lago Maggiore, a od Domo d'Ossola piechotą idzie drogą Simplonu przez Szwajcarję, jest w Lozannie i Genewie, a wreszcie — po półtoramiesięcznej podróży — staje w Paryżu. Kilka miesięcy, które tu spędza, poświęca teoretycznemu uzupełnieniu swej wiedzy artystycznej, pracuje w bibliotekach, ogląda muzea, zwiedza pracownie artystów. Powrotna droga prowadzi go przez Strassburg, Monachjum, gdzie przez kilka dni studjuje Gliptotekę i Pinakotekę, przez Regensburg, Norymbergę, Drezno do Berlina, gdzie odwiedza Raucha, a stamtąd przez Poznań, gdzie spotyka znanego mecenasa sztuk Raczyńskiego, już wprost do Warszawy.
POWRÓT DO KRAJU. Tak skończyły się lata nauki i wędrówki. Wy-

kształcony teoretycznie i praktycznie wraca do kraju, gotów do pracy. Ma już lat 31.

Początkowe troski — wyczerpane przez drogę zasoby, brak pieniędzy na wykupienie wysłanych z Rzymu rzeźb — łagodzą się; wkrótce spada w porę raz jeszcze subsydjum rządowe. Napływają ważne obstalunki do prac w wielkim stylu. Ma wykonać rzeźby do budującego się Teatru Wielkiego i do willi Zacisze, którą Ursyn Niemcewicz stawia pod Warszawą. Kończy wykuwać Psychę i popiersie Xcia Józefa. Na wystawie urządzonej dla cesarza Mikołaja wystawia rzymskie swe prace. Rok pod każdym względem świetny.

Lecz wie, że zadanie jeszcze nie wypełnione, wykształcenie i zamiłowanie każe mu być nauczycielem. Zżył się z tą myślą, dla niej pracował za granicą. Czeka więc nominacji na profesora rzeźby.

Tymczasem wybucha powstanie, uniwersytet zostaje zamknięty. Praca ustaje, nawet zamówienia z przed rewolucji zostają zawieszone. W krytycznym położeniu myśli o wyjeździe za granicę. I gdy ogłaszają konkurs na katedrę rzeźby przy Wszechnicy Jagiellońskiej w Krakowie, jedzie tam, by o nią ubiegać się.

Nie znając stosunków wpada w sieć intryg, nie wie, że katedra właściwie już jest obsadzona i że konkurs się ma odbyć tylko pozornie. Mimo to jednak talent jego i wiedza biorą górę, zwycięża w konkursie i zostaje uznany za profesora. Lecz przeciwnicy nie ustają w intrygach, sprawa się przedłuża, przewleka, zwycięzcy konkursowemu każą miesiącami czekać na wydanie patentu, wreszcie — katedra, ledwie utworzona, skasowana zostaje, skasowana przez tychsamych, którzy ogłosili na nią konkurs i sprowadzili ubiegających się.

Przeszło siedem miesięcy straciwszy w Krakowie, rozgoryczony zawodem i niesprawiedliwością ludzką, wyczerpany moralnie i materjalnie, wraca do Warszawy. Tu jednak doszła sława krakowskiego konkursu i otoczyła młodego rzeźbiarza. Jednym z pierwszych jej plonów jest obstalunek Alexandra Potockiego na wielki pomnik dla rodziców jego w Wilanowie. W tym czasie namiestnik zwiedza jego pracownię. Otrzymuje od komissji Rządowej nominację na założenie Szkoły Rzeźbiarskiej w Warszawie, ma już polecone utworzenie planu nauk. Ale — zrea-

lizowanie tego planu zostaje odłożone, a on na razie, „póki właściwe dlań miejsce utworzone nie zostanie“ zostaje przeznaczony na nauczyciela rzeźby w Instytucie Głuchoniemych z parutysięczną pensją i pracownią własną.

Tego „właściwego dlań miejsca“ już mu nigdy nie sądzone było otrzymać. Może z dużą stratą dla sztuki polskiej. I oto w czasie, kiedy sztuka jego kwitnie najświetniej, gdy zewnętrzne otacza go powodzenie, z tej strony uderza nań zawód za zawodem, nie może rozwinąć szerszej działalności, nie może uczyć. — Zato przez całe życie zajmuje się każdym młodym talentem; garnie się do niego i korzysta z jego pomocy Konstanty Hegel, Stattler (ojciec i syn), Oskar Sosnowski — a są to wraz z Ludwikiem Kaufmanem — może i wszyscy wybitniejsi rzeźbiarze tego czasu.

WARSZAWA. Osiada na stałe w Warszawie, żeni się, zakłada dom, otwiera stałą pracownię, — i zaczyna się szereg lat pracy nieustannej. Wiedzie życie zamknięte w kole rodzinnym i najbliższych przyjaciół — tylko Hadziewicz i Bizański należą doń z artystów — wróg życia hulaszczego i wystawnego, wróg artystycznej oryginalności w ubraniu i zachowaniu się, nie żądny rozgłosu, bez szumnych rozpraw, człowiek cichy, prosty i pogodny. Losy jego różnie można było ocenić, widziano nieraz jego niepowodzenia, lecz nie słyszano odeń nigdy szemrania; i gdy jedni uważali go za bojownika, a życie jego za „gorzkie i pełne poświęceń, a ogół względem niego za niewdzięczny“, inni znów uważali żywot jego za „wyjątkowo szczęśliwy, bez walki z losem i społeczeństwem“. Rozgłosu wielkiego nie znalazł, ale też raczej unikał go niż szukał; a kto potrzebował pracy dobrej i sumiennej, ten znalazł doń drogę.

Pracownia jego mieściła się w budynku na dziedzińcu starego pałacu Teppera. Żył w centrum starego swego miasta, które kochał i którego rozrost żywym okiem śledził. Szeroka brama Schrögerowskiego gmachu wiodła go na Miodową; tuż obok był pałac Biskupów krakowskich, na lewo niedawno wybudowany przez Marconiego pałac Paca, gmach Pijarów, gdzie się kształcił i kościół ich, który swemi dziełami ozdobił. Z prawej Senatorska wiodła na plac zamkowy, niedawno po zburzeniu Bramy Krakowskiej powstały, lub też obok Prymasowskiego pa-

łacu do będącego właśnie w budowie Teatru, do świeżo zmodernizowanego kościoła św. Andrzeja, do nowych gmachów Corazzi'ego: Banku i komisji Skarbu. Wszystko to było naonczas nowe, w nowym, żywotnym wykonane stylu, w stylu, z tegosamego poczucia kształtu i zrozumienia sztuki wyrosłym, co i rzeźby Tatarkiewicza. Niedarmo zdobił on plastyką gmachy, które Aigner budował i Corazzi. W tym otoczeniu żył i w tym otoczeniu rozumie się jego sztukę.

PRACE. Lata po zamieszkaniu w Warszawie znaczą się długim szeregiem prac. Do 36-go pracuje nad pomnikiem Wilanowskim, tenże rok przynosi pomnik Piotrowskiej na Powązkach. W 40-ym roku otrzymuje uwolnienie z posady w Instytucie Głuchoniemych — z powodu wyczerpania funduszów, z których pobierał pensję. Zato wezwany zostaje przez Rząd do uporządkowania Gabinetu wzorów gipsowych, które świeżo nadeszły z Paryża: powołany jak nikt do tej pracy, znawca antyków niepospolity.

W 40-ym roku wystawia w Warszawie szereg swych prac, otrzymuje list pochwalny. W pięć lat potem wystawia znowu lecz zastrzega sobie tym razem, że będzie poza oceną sędziów.

W 44-ym rozpoczyna pracę nad wielkim pomnikiem Kluka w jego rodzinnym mieście Ciechanowcu, a potem, jeden po drugim, pomnik prezydenta Węgrzeckiego na Powązkach, Nakwaskich w Nowej Wsi, senatora Wyczechowskiego w kościele Kapucynów w Warszawie. Sam jeździ do kunowskich kamieniołomów, by kamień wybierać, sam ustawia pomniki; sam bez niczyjej pomocy, wykonywa wszystkie prace przy wykuwaniu, sam musi bloki zgruba opracowywać, a praca to strasznie ciężka i żmudna, odbierająca świeżość ręki, potrzebną dla ostatecznego dotknięcia; lecz cóż kiedy brak pracownika, na którym mógłby polegać, ledwie odpowiedniego bronzownika znajduje. To też pracuje dniami całymi, nie mogąc odpocząć i w święta. Bo przytem niezadawalnia się zamówionemi robotami, chce prac powstałych z własnej inicyatywy: rzeźbi popiersie Klementyny Tańskiej, Kościuszki, Szopena, Mickiewicza, w roku 50-ym rozpoczyna wielki posąg Kochanowskiego, w następnym Karpińskiego. Pięknemi rzeźbami zdobi pomnik Woronicza u Fary. Rzeźbi drobne popiersia polskich artystów i uczonych, chcąc je w od-

lewach rozpowszechnić; cykl ten przez lat kilkanaście doszedł do 48 biustów; niegdyś bardzo znany i rozpowszechniony, a i dziś może w niejednym domu zapomnianych i bezimiennych znajdzie się kilka tych drobnych popiersi.

I tak mijają lata. On w pracy nie ustaje. Dzieła, które powstają to wszystko dojrzałe owoce talentu i umiejętności. Piękny, rzadki typ polskiego artysty w żywym kontakcie z zachodem z zupełnym opanowaniem „rzemiosła“, o niestrudzonej pracy. A jednak — czasem zda się, że ten artysta zapowiadał więcej niż dotrzymał. Twórczość jego nie ustawała i nie opadała nigdy; gdzież to załamanie, to niedotrzymanie obietnic? Świetne początki i postępy w szkole Sztuk Pięknych i w Rzymie, nagrody i zachęty, potem prace po powrocie od pierwszych aż do ostatnich dobre i uczciwe, ale brak już w nich — postępu. Ciężkie warunki pracy temu winne, ale nietylko one. Na tej doskonałości do jakiej doszedł w Rzymie, artysta zatrzymał się. Ideał jego był skończony, realny: ars antiqua. Nie było w kolejach jego niebezpieczeństw, ale nie było też i postępów na drodze do nieznanego. To jest rzymska tragedja sztuki. Rzeźby Tatarkiewicza z młodych lat, z przed wędrówki na południe nie zachowały się, lecz ci co je widzieli jeszcze, tego Laokoona walczącego i tego Sylena pijanego, prowadzonego przez fauny, mówili że była to sztuka żywiołowa: gdy wrócił z Rzymu, przywiózł sztukę wytrawną, lecz żywiołu już w niej nie było.

Jednak któż wie? może dla młodej polskiej sztuki potrzebne były te podstawy surowe, klasyczne, krępujące samowolę artysty.

SZTUKA KLASYCZNA. Sztuka starożytnych była dla Tatarkiewicza, jak i dla innych artystów tej epoki, nie wyrozumowaną teorją, była nie odejściem od natury, jak myślimy dziś, lecz drogą do niej. „Natura i antyki“ wymawiają wszyscy oni jednym tchem, i zapatrując się w antyki myślą tylko prawdzie służyć. Naśladowanie „chudej natury“ nie jest im godne artysty; trzeba zebrać w harmonijną całość to, „co nie mamy zebranego razem w naturze w jednym przedmiocie“ a tem wzór greków kierować może najlepiej.

Od szeregu wieków, od Renesansu, nie znika prawie wzór starożytnych ze sztuki. A jednak dzieła, jakie sztuka w tych wiekach przynosi, jakże

różne są od wzoru i jak różne między sobą. Czasem świadomie, czasem znów nieświadomie, myśląc, że się doń zbliża jak najbliżej, przemodelowuje każda epoka ten wzór prastary według własnego charakteru i własnej optyki. Tak było w odrodzeniu, tak w późnym wieku 18-ym, który swe delikatne, smukłe linje, swoją przerafinowaną kulturę włożył w kształty antyczne. Nie inaczej było i w sztuce, w której żył i tworzył Tatarkiewicz. Choć trudniej tu oznaczyć na czem polega różnica, bo tu artysta stara się, by ani na krok od wzoru nie odejść, bo myśli siebie we wzorze odnaleść. Ale patrzmy tylko na te płaskorzeźby, na tę Carita Romana lub Miłość macierzyńską. Ten typ kobiecy, zbyt delikatny — pozostałość jeszcze 18-go wieku — nie jest grecki, nie greckie też odchylenie głowy (Carita) i ta szyja długa, tak luźno przedstawiająca związek organiczny między częściami ludzkiej postaci. Inna też kompozycja, u greków bądź co bądź zawsze fryzowa, koordynująca, tu zaś ściśle zgrupowana; nie grecka też nierówność frontowej płaszczyzny, dająca inne rozsytuowanie świateł i cieni na marmurze.

Prace te są typowe dla epoki z wszystkiemi swemi zaletami i wadami. Może ten i ów — Canova zwłaszcza — miał więcej wdzięku w kobiecych postaciach i melodyjniejszą linję konturu, — ale Canova dla tych co szli za Thorwaldsenem nie był wzorem, on który „gracji poświęcał prawdę“. Kto inny znów może miał dłuższe, szlachetniej zbudowane figury, bardziej wyrobiony typ męski, więcej ruchu, giętkości żywej w stawach; ale tu znów pamiętać trzeba, że te prace kompozycyjne Tatarkiewicza to jego pierwsze prace, prace ucznia. A jednak w naszej sztuce klasycznej owych czasów nikt ich nie przewyższył.

Nie w kompozycjach, lecz w portretowej rzeźbie skoncentrował swe siły w wieku dojrzałym. I nawet gdy się po zagranicznych muzeach portrety rzeźbione, popiersia z owych czasów ogląda, widzi się, że prace Tatarkiewicza tego typu do najlepszych rzeczy należą jakie w tych czasach nietylko u nas, ale i w całej Europie, wykonane były. Te zaś tworzą główną część jego dzieła.

Zasada popiersi jego też czysto grecka nie jest i polega ona na tem, że z pewnym naturalizmem ujęte są cechy zasadnicze danej głowy, szczególniej nos, dalej usta, kość czołowa i owal twarzy, reszta zaś

głowy jest uzupełniona według czystego idealnego schematu, mianowicie owe wydatne momenty połączone są w sposób najbardziej dla nich odpowiedni, a zawsze gładkiemi płaszczyznami i krągłemi linjami. Czegoś podobnego grecka i rzymska sztuka portretowa nie zna: mamy w niej albo konsekwentną stylizację, doprowadzającą osobniczość typów do minimum, lub też konsekwentny naturalizm, który w każdym szczególe chce odpowiadać rzeczywistości, nie uzupełniając jej według apriorycznych przepisów piękna.

Mimo te odstępstwa zostaje on nawskróś klasykiem. To słowo mówi już za siebie, ewokuje całą jego sztukę. I sztuka ta nie potrzebuje długich opisów; powstała w czasie, który wprost unikał indywidualności i różnorodności, gdyż wierzył w jedno piękno; odróżnia się więc mało od dzieł o podobnej tendencji, usuwa się z pod różniczkowej analizy.

Ważny jest fakt, że taki artysta w Polsce żył i działał, że nie potrzebowała Polska importować klasycznej rzeźby z zagranicy, gdyż miała ją u siebie.

Styl jego sztuki jest nieco spóźniony, wykwitł on jeszcze na schyłku 18-go wieku. Wielcy rzeźbiarze europejscy wspólnych z nim tendencji są już gotowymi artystami w chwili, gdy on się rodzi, i przez czas jego młodości i studjów tworzą swe główne dzieła. Canova, Thorwaldsen, Schadow, Daunecker, Rauch. Ale nawet i przewódcy opozycji — David d' Angers i Rude — są znacznie odeń starsi wiekiem. Gdy przyjeżdża do Włoch, Canova już nie żyje. Ale Thorwaldsen pracuje jeszcze do połowy 40-ych lat, kuje jeszcze Chrystusa i Apostołów do kościoła w Kopenhadze. Rauch dopiero w 51-ym roku kończy swój berliński pomnik Fryderyka, nie mówiąc już o tych drezdeńskich i monachijskich Nachzügler des Classizismus, o Rietschlu i Schwanthalerze, którzy dopiero w tych czasach wchodzą na widownię.

Ale smak czasu zaczyna się skłaniać ku romantycznemu gotykowi, każą artyście rzeźbić po gotycku. Violette-le-Duc — buduje dla Zygmunta Krasińskiego w Opinogórze zameczek gotycki — ot taki gotyk 19-go wieku — i Tatarkiewicz musi gotyckie doń robić ozdoby. Musi też pod gotycki baldachim składać figury wilanowskiego grobowca. Robi to, ale prze-

ciw przekonaniu, i do końca zostaje sobą. I praca o rzeźbie, którą pisze w ostatnich latach życia, jest wyznaniem wiary klasycyzmu.

CREDO ARTYSTYCZNE. Mało może która epoka sztuki tak była świadoma swych teoretycznych podstaw jak ta, a w niej mało który artysta tak jak Tatarkiewicz. Tak chciało jego wykształcenie i studja. Praktyka jego jest w niezwykłej jedności z teorją, o tem w „Nauce Sztuki, Rzeźbiarskiej teoretyczno-praktycznej" wykłada. Wiedzę swą czerpie zarówno z dzieł teoretycznych, zwłaszcza z Winckelmana, jak z wskazówek Thorwaldsena, jak z własnej praktyki i rozmyślań. „Rzym w licznych pomnikach dzieł starożytnych otwiera pole do rozmysłu". I wszystko jest charakterystyczne w jego teorji; a najbardziej może to, co dziś błędnym, dziwacznym i niepoprawnie dogmatycznym się wydaje. Oto parę wyjątków: „tylko który zajmuje się głównym dziełem, to jest naśladownictwem człowieka (i wykonywa go w materjale trwałym) godnie może nazywać się Artystą Rrzeźbiarzem". — Cały świat roślinny natomiast jest dla rzeźbiarza tylko materjałem do arabesków i do symbolizowania uczuć smutku czy wesela, cnoty lub zwycięstwa. — Rozróżniony zostaje styl mały, średni i wielki, przyczem tylko ten ostatni ma być godnym celem rzeźbiarza. Trzeba iść tu śladem starożytnych: „w całej głowie Starożytni Rzeźbiarze nie dawali nic takiego, co by psuło charakter wielki. W Satyrach tylko znajdujemy głowy śmiejące się, dla odznaczenia się w nich rozpusty, swawoli, pospolitości i głupstwa". — O postaci mającej nogi na krzyż złożone mówi, że jest w pozycji nikczemnej i nie należy do wielkiej rzeźby. — Statua nie powinna być ani w spoczynku ani w gwałtownym ruchu, czyn jej powinien być „tuż przy ukończeniu".

A obok mnóstwo uwag zdrowych i słusznych: „Rzeźbiarz nie może mieć żadnej zasługi, a dzieła jego żadnej wartości, jeżeli rysunek w dziele jego nie będzie doskonałym". „Budowniczy i rzeźbiarz powinni sobie zgodnie ręce podać". Albo uwagi jeszcze ogólniejszej natury: „kształt rzeczy zmienia się w różnych okolicznościach". „Proporcje sztuk pięknych nie są to proporcje matematyczne, stałej więc nauki o rozmiarach figur określić niepodobna". „Uczeni, którzy pisali traktaty o piękności, w końcu zdefiniować jej nie potrafili."

Teoretyczna ta praca ważna jest zresztą i ciekawa nie przez poszczególne uwagi i aforyzmy, ale jako system poglądów danej epoki, wyrosłych przytem z praktyki, z artystycznej empirji. I nawet najsporniejsze zdanie można tu zawsze wyprowadzić z jakiegoś rzeźbiarskiego doświadczenia — tylko uogólnienie częstokroć jest fałszywe.

Opierając się na swych kryterjach teoretycznych daje też przegląd dziejów rzeźby. Historja rzeźby nowożytnej jest dlań historją odradzania się sztuki starożytnych. „Prawdziwe odrodzenie się Rrzeźbiarstwa nastąpiło w R. 1401 w Toskanji w którym Ghiberti otrzymał zwycięstwo nad innemi przy drzwiach do kaplicy we Florencji". Ale na tych wyżynach sztuka trzyma się krótko. „Sam Michał Anioł, ów wielki naśladowca Natury, tylko ją w kształtach zbyt wielkich i przesadzonych widział, a Łukasz della Robbia, Donatello i inni tylko samą suchą naturę naśladowali". Z zupełnego upadku, jaki nastąpił potem, podźwignął sztukę rzeźbiarską dopiero Winckelman i jego towarzysze broni. „Thorwaldsen Duńczyk zamieszkały w Rzymie, jako siedzibie sztuk, stał się rywalem dzieł starożytnych co do statuów, a przewyższał tych w płaskorzeźbach. — Jego Szkoła zyskała upowszechnienie, rozszerzyła się po całym świecie, i ztąd wiek nasz można nazwać Odrodzeniem się Sztuki Rzeźbiarskiej". — Wiadomo, że można być o tych rzeczach innego zdania.

Estetyczne i historyczne rozważania zajmują zresztą tylko część „Nauki Sztuki Rzeźbiarskiej". Jest to kompedjum, w którym autor to wszystko zgromadził co za ważne dla rzeźbiarza uważał: Więc praktyczne wskazówki dla pracy rzeźbiarskiej, naukę modelowania, wykuwania w kamieniu, odlewania, naukę o strojach i naukę o kamieniach, mineralogję rzeźbiarską.

OSTATNIE LATA. Tak więc w pracy tej zamknął swą w i e d z ę, dał testament artystyczny. W dwa lata później, już w roku śmierci, ż y c i e swe utrwalił w pamiętniku. Przedtem jeszcze, na parę lat przed śmiercią przerwał pracę i wyjechał za granicę. I jest znów w centrum sztuki i wśród piękności natury, zwiedza Londyn, jest w Dreźnie, w Paryżu, jedzie Renem.. Ogląda wszystko z młodą wrażliwością, pierwsze wrażenie wszechświatowej wystawy londyńskiej, wrażenie jej wielkości i przepychu, jest dlań tak silne, że wybucha na jej widok płaczem z ra-

dości. W Paryżu powracają dawne wspomnienia: „Paryż wydał mi się tym rajem ziemskim, do którego każdy cudzoziemiec zakosztowawszy tu słodyczy, radby często powracać, gdy Londyn dostatecznie jest raz w życiu oglądać“. Po krótkich paru miesiącach wraca do kraju. To jest jego pożegnanie z zachodem.

Tylko w sztuce nie dał żadnego ostatniego dzieła. Parodniowa choroba, która zmogła jego silny organizm i powaliła na łoże śmierci, zastała go w pracy różnorodnej. Gdy umarł — 3 września 1854 roku — pracownia jego pełna była prac rozpoczętych. Stały obok nich i prace dawne, próby z przed jazdy do Rzymu, pamiątki młodości, stały trzy rzymskie płaskorzeźby, których nigdy pozbyć się nie chciał, portret mistrza jego Thorwaldsena i portret Canovy, stało popiersie Szopena, Kochanowski i Karpiński, wielkie prace i duma jego ostatnich lat, stał jeszcze model pomnika Kluka, stał biust własny i biust ledwie wykończony Deotymy. W szufladzie wśród rysunków znajdował się projekt pomnika Staszyca w Hrubieszowie. Pracownia przedstawiała cały obraz dziejów jego sztuki i związanego z nią życia.

KONFLIKT WEWNĘTRZNY. I gdy teraz ogólnym rzutem oka obejmiemy to życie, to wyda nam się życiem artysty z dawnych czasów na starą modłę. Rzeźbi rzadziej pchany fantazją, częściej sługa potrzeb i zamówień, rzeźbi popiersia i grobowce, czasem pomnik lub posąg świętego dla kościelnego ołtarza. Tak rzeźbili artyści odrodzenia popiersia i grobowce — czasem tylko Ghiberti, Jacopo czy Michał Anioł rozsadzali swym genjuszem ramy zamówień, — tak rzeźbiarz średniowieczny robił posągi świętych i płyty grobowe dla rycerzy i mieszczan bogatych. Tu w 19 wieku odpada cała poezja i całe bogactwo motywów rycerskiego i patrycjuszowskiego stroju, zostaje tylko, jako motyw artystyczny, twarz ludzka, a i to artystyczne credo czasu każe wtłoczyć w wąskie ramy konwencjonalnego piękna. Dla współczesnego człowieka strasznie to staroświecki żywot artysty. I — może zresztą pozornie, może tylko gdy naszymi oczami na to patrzymy — tkwi coś z tragedji w tym pogodnym życiu artysty.

Życie spokojne, ciche, pracowite i miarowe, bez porywów genjusza, bez wielkich wzlotów i opadów, bez cienia cyganerji, życie oddane ciężkiej

pracy. Życie uwieńczone powodzeniem artystycznym, szczęściem rodzinnym, spokojem, zabezpieczoną starością, życie człowieka, któremu dane było więcej niż komu innemu ze współczesnych oglądać szeroki świat, mieszkać pod niebem Włoch i w francuskiej stolicy, człowieka, który do ostatniej chwili zachowuje pogodę i świeżość ducha, który na schyłku żywota z tymsamym wzruszeniem ogląda cuda kultury i natury, jak gdy stał w wiośnie życia, życie człowieka, któremu iszczą się pragnienia, któremu mimo trudnych warunków dostępne są dziwy świata, który żmudną pracą dorabia się kawałka ziemi, zbiera obrazy, sztychy i książki, które kocha, życie człowieka, który gorycze przyjmuje z pokorą i poddaniem a za każdy uśmiech losu dziękuje Opatrzności, przytym przedewszystkiem życie artysty, któremu zawód rozkoszą jest, którego praca codzienna jest twórcza, z pod którego dłuta wychodzi piękno. A może jednak, mimo to wszystko kryje się cień tragiczny na dnie tego pogodnego i szczęśliwego życia. Może tkwił w nim żal, że musiał rozmienić talent swój na drobne, że nie dane mu było iść tą drogą twórczości swobodnej, od której był zaczął, że podporządkował sztukę wymaganiom życia. Słyszymy to, gdy mówi nieraz w pamiętniku, że chciałby większemi dzieły się zasłużyć. Może nieraz pogoda sługi Bożego i dobrego obywatela starła się w głębi duszy z prometeicznym porywem artysty.

Tego się można domyślać. Jako fakt zostało nam tylko dzieło proste pogodne i uczciwe i pamiętnik, rys życia człowieka poczciwego.

I nic to — jeśli historja ma sądzić — że miast żyć w śmiałych i wolnych kompozycjach, zamknął się ten talent w popiersiach i nagrobkach. Bo przez to nie zostało jego dzieło zbytkiem i egzotycznym kwiatem, lecz weszło między ludzi, w ich codzienne obcowanie wprowadziło sztukę o wysokim artystycznym poziomie, wprowadziło tam, gdzie zwykle jeno rzemieślnicza żyła praca. I otrzymało to bezimienne dziś prawie dzieło, wysoką, a niewielu polskim artystom daną nagrodę: weszło w kulturę narodu i podniosło jej poziom.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

# DODATEK.

## SPIS PRAC RZEŹBIARSKICH J. TATARKIEWICZA.

(Katalog ten zestawiony jest na zasadzie pamiętnika artysty i innych źródeł piśmiennych. Odnalezienie i obejrzejrzenie wszystkich prac nie było możliwym. Może publikacja tego katalogu pomoże do wykrycia i zidentyfikowania choć części zaginionych i rozpierzchłych dziś prac).

1821. Popiersie ministra Stanisława Potockiego, z maski pośmiertnej w wielu egzemplarzach gipsowych.
Popiersie gen. Mokronoskiego, stiuk.
Popiersie gen. Dąbrowskiego, dla Tow. Przyjaciół Nauk w Warszawie.

1823. Statua św. Jana, nagrodzona na Wystawie Sztuk Pięknych w Warszawie w r. 1823.
Płaskorzeźby: Laokoon i Sylen prowadzony przez fauny.
Popiersie Cesarza Mikołaja.

1825. Popiersie pianistki Marji Szymanowskiej, marmur.

1826 lub 7. Carita romana, Miłość macierzyńska, Chrystus uzdrawiający niewidomych, 3 płaskorzeźby w marmurze, wystawione w Rzymie w r. 1828 i w Warszawie w r. 1830, wł. rodziny artysty. Psyche, jako gips wystawiona w Rzymie w r. 1828, wykuta w marmurze w r. 1829 i wystawiona w Warszawie w roku następnym, sprzedana Ciecierskiemu w r. 1849, obecnie wł. Muzeum Narodowego w Krakowie.
Popiersie X-cia Józefa, według Thorwaldsena, wykonane w marmurze dla hr. Wąsowiczowej, obecnie wł. Muzeum Narodowego w Krakowie.
Popiersie Cesarza Alexandra, według Thorwaldsena, marmur.

1829. Popiersie Piotra Bielińskiego.

1829—30. Modele ozdób dla Teatru Wielkiego w Warszawie.
Ozdoby do Willi Zacisze Ursyn Niemcewicza.

1831. Popiersie generała Blumera.

1834—6. Pomnik Potockich w Wilanowie. (Architekt. strona pomnika wykonana przez H. Marconiego, kamieniarska przez K. Hegla).
1836. Pomnik Julji Piotrowskiej (postać płacząca) na Powązkach.
1837. Ozdoby do kominków w Opinogórze z czarnego marmuru.
Portret Ces. Mikołaja, gips, wystawiony w Warszawie w r. 1840.
Popiersie Dra Brandta, wyst. w Warszawie w r. 1840.
1840. Płyta grobowa rodziny Reisewitz w kościele Sakramentek w Warszawie.
1844—8. Pomnik Kluka w Ciechanowcu, model wystawiony w Warszawie w r. 1844, ustawienie pomnika w r. 1848, w r. 1850 model wykonany w bronzie.
1844. Popiersie Napoleona, marmur, wystawiony w Warszawie w roku 1845, wł. rodziny artysty.
Chrystus i Marja, dwa popiersia z marmuru, dar dla kościoła św. Karola Boromeusza na Powązkach, obecnie się tam już nie znajdują, wystawione w Warszawie w r. 1845.
1844 i poprzednie lata: wiele popiersi. Z tych popiersie gen. Rautenstraucha w gipsie, wystawione w Warszawie w r. 1845.
1845. Nagrobek (głowa zmarłej i osiem aniołków w płaskorzeźbie) w katakumbach na Powązkach.
Thorwaldsen i Canova, dwa medale marmurowe, wystawione w Warszawie w r. 1845, wykonane prawdopodobnie wcześniej, wł. rodziny artysty.
Nagrobek senatora Wyczechowskiego (z czarnego marmuru z popiersiem z białego marmuru) w kościele Kapucynów w Warszawie, ukończony w r. 1846.
Nagrobek prezydenta Warszawy Węgrzeckiego (z popiersiem z białego marmuru) na Powązkach, ukończony w r. 1846.
Nagrobek Krysińskiej na Powązkach (w gotyckim stylu), w marmurze wykonany dopiero w r. 1848.
Popiersie dwuch Młodzianowskich.
Popiersie Radwan-Tarczewskiej.
Popiersie Klementyny z Tańskich Hofmanowej, marmur, wł. rodziny artysty.

1846. Popiersie Dra Markiewicza.
Nagrobek Wandy Nakwaskiej w Nowej Wsi.
Popiersie senatorówny Morawskiej.
Popiersie Marjewskiej.
1846—9. Nagrobek Kluka w kościele w Ciechanowcu.
1847. Popiersie Bizańskiego, Tańskiej, Radoszewskiego.
Miniaturowe popiersie Klementyny Hofmanowej, odlane w wielu egzemplarzach.
Popiersie Roztropowicza.
Portret dziecka (Baranowskich).
Popiersie Lindego; wiele odlewów.
1848. Statuje św. Józefa i św. Tadeusza do kościoła w Woli Malineckiej.
Model pomnika Czarneckiego, według pomnika tykocińskiego.
1848—1854. Czterdzieści ośm miniaturowych popiersi uczonych i artystów polskich, wykonanych dla reprodukcji w gipsie i bronzie.
Pomnik Brzezińskiej na Powązkach.
Pomnik Bizańskiego w Ostrożanach.
Popiersie kanonika Falkowskiego, przełożonego Instytutu głuchoniemych, w tymże Instytucie.
Popiersie bankiera Rozena.
Popiersie kasztelana Nakwaskiego.
1849. Dwa nagrobki Nakwaskiego w Nowej Wsi i w kościele w Kempem.
Popiersie Kościuszki, marmur, wł. Muzeum Narod. w Krakowie.
Popiersie Krasińskiego, w wielu odlewach gipsowych.
W tymże czasie mniej więcej: popiersie własne, żony najstarszego syna, płaskorzeźba w gipsie, wł. rodziny artysty.
1850. Popiersie Szopena, wykonane dwa razy, raz z pamięci, raz z maski pośmiertnej, drugie popiersie było wykuwane dwa razy w marmurze, pierwsze pękło podczas roboty, wł. rodziny artysty.
Popiersie Mojchowej na Powązkach.
1850—1. Statua Kochanowskiego, w kamieniu wykuta w r. 1853; obecnie w parku Wilanowskim.
1851. Nagrobek marszałka Omiecińskiego (Anioł w płaskorzeźbie) na Powązkach.

Popiersie Kopernika.
Mały biust Mokronoskiego.
Statua Karpińskiego, w kamieniu wykuta w r. 1853, obecnie razem ze statuą Kochanowskiego w parku Wilanowskim.
Popiersia Konarskiego i Kopczyńskiego, pijarów, w gipsie, w kościele Pijarskim w Warszawie.
Medaljon Napoleona.
Medaljon Ces. Alexandra, w marmurze, wł. rodziny artysty.

1852. Portrety Starzewskiego, Malera, Jeziorańskiego, Rulikowskiej.

1552—3. Figury Religji i Wymowy do pomnika Woronicza u Fary.
Popiersie Mickiewicza, jeden z odlewów w posiadaniu rodziny artysty.

1853. Popiersie Brodzińskiego w małym formacie, w bronzie.
Szkic pomnika Staszica w Hrubieszowie.
Popiersie Jana Rostworowskiego.
Popiersie Izabeli Grabowskiej.

1854. Autoportret, popiersie w gipsie, nie zachowany.
Portret żony, popiersie w gipsie, wł. p. Natalji Wichrowskiej, córki artysty, w Warszawie.
Popiersie Deotymy, wł. p. Eugenji Wolffowej w Warszawie.
Portret kobiety, oraz portret jednego z pisarzy współczesnych, nieskończone.

## SPIS RĘKOPISÓW POZOSTAŁYCH PO J. TATARKIEWICZU.

1. Rys życia Jakóba Tatarkiewicza, Prof. Rzeźbiarstwa, pisany w r. 1854.
2. Podróż z Warszawy do Rzymu w r. 1823 odbyta.
   Część II-ga zawierająca krótki opis Podróży z Rzymu przez najznaczniejsze miasta włoskie, Szwajcarję do Paryża, a stąd przez Niemcy do Warszawy w r. 1828—29 odbytej przez Jakóba Tatarkiewicza.
3. Wspomnienia z podróży artystycznej do Londynu na Wystawę całego świata, odbytej w miesiącu lipcu 1851 r. przez Jakóba Tatarkiewicza, rzeźbiarza.
4. Nauka Sztuki Rzeźbiarskiej, teoryczno-praktyczna napisana przez Jakóba Tatarkiewicza, Prof. Rzeźby w r. 1851—52. (Na drugiej stronie

rękopisu tytuł brzmi: Wykład teoryczno-praktyczny Sztuki Rzeźbiarskiej, ułożony przez i t. d.)

4. *a.* Przewodnik Sztuki Rzeźbiarskiej, napisał J. T. w r. 1852—53. (Rękopis ten znajduje się w Bibljotece Jagiellońskiej Nr. 3553. Jest to o rok późniejsza wersja poprzedniego rękopisu).
5. Teorja Rysunków linearnych.
6. O Architekturze, czyli Budownictwo.
7. Uwagi nad Sztukami pięknemi a szczególniej nad Rzeźbą, wyjątek z dzieł Fran. Milicji, z włoskiego naśladowane przez J. T. r. 1832.
8. Dzieła Antoniego Rafaela Mengsa, nadwornego malarza Karola III. króla hiszpańskiego, tłómaczone z włoskiego J. N. D'Azara przez Jakóba Tatarkiewicza, Prof. Rzeźbiarstwa.
9. Życie prywatne Rzymian we francuskim języku pana Segur pisane, tłómaczenie z włoskiego z Uwagami Dominika Amata Prawnika Napolitańskiego, tom I. przez Jakóba Tatarkiewicza, w Rzymie zaczęte 1828 r., a w Warszawie ukończone dnia 11 czerwca 1831.

Rękopisy te — prócz Nr. 4 *a* — znajdują się w posiadaniu rodziny artysty.

Wiadomość o rękopisie Nr. 4 *a.* zawdzięczam p. Marjanowi Wawrzenieckiemu.

## O J. TATARKIEWICZU PISALI:

K. K. Wójcicki w „Cmentarzu Powązkowskim", t. III.
Wacław Szymanowski w „Dzienniku Warszawskim" r. 1854, Nr. 239-43.
E. — w „Gazecie Warszawskiej" r. 1854, Nr. 235-6.

WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ.

# UCIECZKA CENTAURÓW.

*Uciekają — tłum mordem i buntem szalony —*
*ku górze stromej, która kryje ich siedlisko;*
*pędzi ich przerażenie, czują tuż śmierć bliską*
*i wśród nocy lwa zapach węszą oddalony.*

*Skaczą, depcząc jaszczurki skalne i skorpiony,*
*niewstrzymani przez żaden gaj, ni wyboisko;*
*a na niebie majaczy już jakieś urwisko:*
*Ossa, Olimp, lub Pelion, mrokiem otulony.*

*Czasem któryś ze zbiegów szalonego stada*
*staje dęba, odwraca się, chwilę dal bada*
*i jednym skokiem znowu dopędza swych braci,*

*bo ujrzał, jak księżyca pełń poświatą zbladłą*
*wydłuża poza nimi straszny, jak widziadło,*
*wielki cień Herkulesa olbrzymiej postaci.*

JOSÉ-MARIA DE HEREDIA.

TŁÓMACZYŁ JERZY STIEBER.

# Z CYKLU: „MANOWCE“.

## PRZEDWIECZORNA CHWILA.

*Była łagodna, przedwieczorna chwila —*
*Słońce nad lasem zawieszone nisko,*
*gasnąc, żegnało ciche wrzosowisko,*
*szerokie łany bladych kwiatów lila. —*

*Pod stopą piach szeleścił i deptane,*
*suche wrzosowych bujnych łodyg pręty —*
*Obłoki, niby płonące okręty,*
*bez wiatru mknęły przez nieba sawannę.*

*Wtem, niby nagły jakiś lęk, zpomiędzy*
*drzew bliskich ozwał się ostry krzyk ptaka,*
*lecz chwila była cicha, święta taka,*
*więc ptak zawahał się — i zmilkł coprędzej.*

## DZIECIAKI ZABŁĄKANE W UCZUCIA SZARADZIE.

*Nieprzeparty, głęboki pocałunku głód*
*daremnie pod uśmiechem uprzejmym się skrywa,*
*lecz boją się zastukać do tych szczęścia wrót,*
*bo czuwa etykieta, jak ciotka troskliwa.*

*Okno z blasków zachodu ostatni już plon*
*na dywan i posadzkę pod stopy im kładzie —*
*„Ona“, jak ptaszę trwożna, pełen lęku „on“:*
*dzieciaki zabłąkane w uczucia szaradzie.*

*Mówią o różnych rzeczach, choć słowa się rwą,*
*o sprawach, co nie więcej obchodzą ich właśnie,*
*niż daleki horyzont, zasnuty już mgłą,*
*niż słońce zachodzące, co blednie i gaśnie.*

*Czasem w głosie ich zadrga coś, jak śmiech, jak łza —*
*W wielkich, miękkich foteli wtulają się plusze,*

*napozór chłodni — kwiaty cieplarniane dwa —*
*lecz miłości pył złoty zapładnia im dusze.*

## USTA SMUTNE...

*—„Usta smutne, w sobie rozkochane,*
*cóż was dzieli — sieć pajęczyn wiotka?*
*Rozerwijcie srebrnych nitek ścianę“ —*

*— „Z czarownego snute kołowrotka“...*

*— „Usta, żar rozkrwawił was namiętny,*
*złączcie się — pajęcza tkań tak cienka!“...*

*— „To wspomnienie, szary pająk skrzętny*
*z naszych serc rozsnuwa te włókienka.*
*Każda nić się w głębi serca gubi,*
*tkniesz — urazi wnet przeszłości ranę“...*

— — — — — — — — — — — — —

*— „Ale ból na zawsze was zaślubi*
*usta smutne, w sobie rozkochane“ —*

## DZIWNA TO RZECZ NADZIEJA...

*I.*

*Dziwna to rzecz nadzieja — tak marni, tak marni*
*a tyle w sobie mocy ma i tyle wiary,*
*że wobec niej rozsądek gaśnie, jak dym szary*
*i rozwiewa się każda bolesna myśl mgłami.*

*Dziwna to rzecz nadzieja — Melancholia blada*
*na szyję zarzuciła jej ramię siostrzane,*
*błądzą w pustych ogrodach w ciszę zasłuchane*
*i nie widzą nieszczęścia, co cieniem się skrada.*

*Dziwna to rzecz nadzieja — jakaś wieść zdaleka*
*zabija ją naglejszą, niż cios młota treścią,*
*a ona konających ust niemą boleścią*
*jeszcze coś obiecuje duszy, coś przyrzeka —*

*II.*

*Nadzieja, kuma wielu trosk, zawodów matka,*
*jak czajka, której z gniazda pisklęta wybrano,*
*nad duszą opuszczoną, nędzną załamaną,*
*kwiląc, na skrzydłach smutku lata — do ostatka —*

*Gdy najdroższe złudzenia znikną, niby tchnieniem*
*wiatru zerwane płatki polnych maków krwawe,*
*na skroniach kładzie ręce przejrzyste, łaskawe*
*i koi ran ból ostry przesłodkiem milczeniem.*

*A kiedy dusza w przepaść rozpaczy się stoczy*
*i rozbolała w śmierci odnajdzie ratunek,*
*blada nadzieja zgasłe zamyka jej oczy*
*i na ustach ostatni kładzie pocałunek.*

*JERZY STIEBER.*

# CO MÓWI „WIERNA RZEKA“?

## I.

Różni krytycy, aby pogłębić swe dociekania ku źródłom twórczości Żeromskiego, usiłują przedstawić, poza dziełem, intencyę, z której dzieło powstało. Nie dość im tego, co autor mówi; docierają do tego, co autor c h c i a ł powiedzieć, co m ó g ł powiedzieć. Ten rodzaj usiłowań chętnie podaje się za postać genetycznego wyjaśnienia utworu. Ma on rzeczowo chwytać proces twórczości *in statu nascendi*, z głębi, od strony wewnętrznej posuwając się ku wynikom zewnętrznym, zastygłym w kształcie dokonania.

Co za złudzenie! Rozprawiacie, panowie, o zamiarach twórcy? A skądże o nich wiecie? — Z rzeczy przez niego dokonanej i — znikąd więcej! Czyż tedy nie prościej będzie odrazu zogniskować uwagę na tej właśnie rzeczy? O niej tylko mówić? A dalej: skoro dzieło sztuki staje się rzeczywistością dla nas wtenczas dopiero, gdy naszą zatrzęsie duszą, zali nie najrzetelniej będzie, miast autora spowiadać, poprostu p r z y g o d ę duszy własnej przedstawić?

W gruncie, wszyscy w ten sposób postępują. Tylko nie wszyscy o tym wiedzą. I nie wszyscy doznają przygód, czytając książki.

## II.

„Żeromski — pisze ktoś — w postaci księcia Odrowąża c h c i a ł raz jeszcze odmalować podłość, biorącą za łeb poświęcenie, podłość drzemiącą na dnie ofiarnego męczeństwa“ i t. d.... Chciał odmalować podłość? Nic o tem nie wiem. Odrowąż, pod naciskiem matki opuszcza zrozpaczoną, rozkochaną w sobie dziewczynę, ale nie wiem, iżby czynić to miał w tym celu, aby ziścić tryumf podłości. Jest to motyw podsunięty przez jakiś obcy, barbarzyński trybunał. Obcy powieści tej i wogóle obcy sztuce.

Jakże to? Więc Odrowąż na to ubroczył krwią Małogoskie pole i w swojej strasznej wędrówce z pobojowiska przemierzył całą męczarnię polskiego

pielgrzymstwa, aby dowieść upodlenia arystokracyi? A rany jego, to — tylko przesłanki sylogizmu? — A męczeński majestat jego ofiary, to — tylko Tarpejska Skała, z której sądzono mu runąć w piekło potępienia?...

### III.

Nie potwierdzi wyroku takiego Wierna Rzeka. Ona poznała srogość jego cierpienia. Przyjęła jego ofiarę. Nie odtrąciła jego ran. Tkliwym pocałunkiem fali obmyła krew pielgrzymiej jego stopy. Nie potępi Odrowąża Wierna Rzeka, z którą się krew jego zmieszała...

### IV.

Nie każdy ból jest tragedją. Odrowąż rozstaje się z Salomeą, rozdzierając jej serce, ale tragedja tego rozstania nie w sercu Salomei się rozgrywa, ale w sercu Polski.
Ludzie płaczą, ale łzy ich ściekają w serce Polski.
Walczą i umierają, ale ich krew zastyga na ranach Polski.
Młody książę, rycerz i entuzjasta, a z drugiej strony prosta, szlachecka dziewczyna, to wystarcza na temat do romansu, ale czyż zapomnieliście, że w powieści występuje jeszcze Hubert Olbromski? Nie tylko losy tamtych dwojga, skrzyżowane na chwilę, rozchodzą się po swoich różnych drogach: Olbromski odchodzi także w swoją stronę, w straszliwą swoją śmierć. Lecz nim go przedzieliła śmierć, już go od tamtych dwojga, od każdego zosobna, dzieliło całymi przepaściami życie.
Cóż ci ludzie nawzajem wiedzieli o sobie?
Są to światy odcięte od siebie, głuche, dalekie, tajemnicze, obce sobie.
Doprawdy: są-ż to ludzie żywi, czy tylko głuche, zawarte w Polsce siły?

### V.

Młodego księcia na pole walki poniosła fantazja rycerska, żądza ofiary, żądza odkupienia. Cały on jest impetem natarcia. Dusza jego w bitwę ciska się, jak iskra w morze płomieni: aby się w ogniu roztopić. Ocalał on z pogromu tylko poto, aby dać świadectwo tym, którzy polegli. Nie

jak żywy człowiek zwlókł się z pobojowiska, ale jak trup, zwiastujący światu tajemnicę śmierci.
Dusza jego zrodzona była z wichru sztandarów odwiecznych... „Z Bogiem lub mimo Boga“... O! szaleństwo bezinteresownych czynów! O, burzo marnotrawnych wysiłków, gdyby-ż zakuć cię w żelazne pęto woli kierowniczej!...

## VI.

Skupiona i żelazna wola żyje i czuwa w Olbromskim. Bezsenne oczy wpatrują się dniem i nocą w niedościgły cel. Wszystko jest w nim wytężeniem ku jednemu celowi, wszystkie moce duszy jedno dźwigają zadanie, jedno hasło. Lecz hasło to echem pustym rozbija się o zagony i ginie w nagim polu.

## VII.

Zadania swe urzeczywistniać potrafi jedynie Salomea. Przebiegłością i bohaterstwem ratuje życie księcia, cudem przywozi lekarza, cudem wraca oblubieńcowi zdrowie. Tylko instynkt, tylko samorzutność natury takich cudów dokonywać umie. Lecz jakże drobne są owe cele, które ziszcza Salomea, jak nieistotne, jak rychło dla niej samej zawodne!
Ona nic o Polsce nie wie. Nie wie nic o losie i drogach tych ludzi, których wypadki rzucają do jej domu. W jego progach odnosi ona zawsze nad nieprzyjacielem zwycięstwo, ale z zewnątrz przychodzą straszne siły, którym się oprzeć nie może, których nie rozumie, które wszystko we wściekły chwytają wir, druzgocą, obracają w perzynę.
Oto zbawieniem duszy zapłaciłaby za życie Huberta Olbromskiego: w jej oczach go szablami zarąbano.
Miłość swą podesłała pod stopy Odrowąża: odjechał...
Czemuż cudownym jasnowidzenia instynktem ogarnąć nie może całej Polski?

## VIII.

O! gdyby wolę rozumnego czynu wesprzeć na żywotnej miazdze instynktu! Gdyby wola stawiła cel, instynkt doń wskazał drogę, a skrzydła podało — szaleństwo!...

Lecz wola, nasamprzód, sama jedna, śród pustyni, pękła pod ciosem młota. W kałużach krwi leżą podarte skrzydła. O! Boże! dokąd iść? dokąd iść? — pyta obłąkany instynkt.

IX.

Ta sama Rzeka, co w głębiny swe wessała krew powstańca, przyjęła także tajemnicę Huberta Olbromskiego i pochłonęła klęskę Salomei. Tam, na jej czarnym dnie, leżą w śmierci — pojednane żywioły, do jednej, wspólnej przeznaczone budowy, do wspólnego powołane czynu. Czyż zawsze tylko w śmierci realizować się będą prace polskiego ducha? Życie nasze jest testamentem klęski. Smutni dziedzice pogromu, dociekając przyczyn nieszczęścia, przeklinamy przeszłość, do jednego grobu spychając wszystko to, co nas zawiodło: i miecz utrącony, i spalone od uniesień serce, i myśl obezwładnioną w boju, niepomni, że w tym dopiero momencie, nad mogilną jaskinią, powstaje ów cud harmonji, z którejby trysnąć mogła potęga życia, gdyby... grób stać się mógł kołyską życia.

W. RZYMOWSKI.



# O SZTUCE KINOTEATRU.

Tako rzecze w wiedeńskiej „Zeit“ Asta Nielsen, bożyszcze tłumów, przedmiot uwielbień tak szerokich rzesz publiczności, na jakie nigdy żaden z aktorów dramatycznych liczyć nie może, genialna wedle powszechnego głosu międzynarodowej opinii wyrazicielka, kinoteatralnej sztuki: „Jedna jest Asta Nielsen pod słońcem, zasię dwie zgoła różne są sztuki, sztuka teatru i sztuka kina *), sztuka słowa i sztuka gestu, sztuka intellektu i sztuka ruchu, wrażenia. Dobry aktor kinoteatralny może być dobrym artystą dramatycznym, dobry artysta dramatyczny jednak aktorem kinoteatralnym nie zawsze. Inne tu działają prawa illuzyi, innymi warunkami posługiwać się trzeba, inaczej działać, by wywołać wrażenie“.

I oto opowiada niezrównana Asta Nielsen okoliczności, które z niej zrobiły artystkę kina, które uświadomiły w niej uzdolnienie wrodzone, leżące dotąd odłogiem. Jako artystka dramatyczna nie cieszyła się nadzwyczajnem uznaniem, nie mogła zyskać ról, w którychby odznaczyć się mogła, zdobyć sławę i pieniądze. Gdy tedy pewnego razu, przygnębiona niepowodzeniem życia, przyglądała się kinematograficznym produkcyom, przyszło jej na myśl, że mogłaby na tem polu szczęścia spróbować. Od najwcześniejszej młodości pamiętała, że wyrazista mimika jej twarzy zwracała ogólną uwagę. Gdy jako dziewczę nieletnie sprzedażą pieczywa w jakimś sklepiku piekarskim zarabiać musiała na swe utrzymanie, czyniła to tak niechętnie, z tak widoczną odrazą w odpychającem spojrzeniu, że goście skargi zanosili do właściciela i wydalić ją musiano.

Wspomnienie tej i tym podobnych przykrości z dni przeżytych uświadomiły nareszcie Aście Nielsen swoistość odrębną jej talentu i popchnęły ją na drogę kina. Temu przypadkowi zawdzięczają bywalcy kinoteatralni szczęście oglądania wiotkiej jej, smukłej postaci: gibkiej, zręcznej, elastycznej w ruchach, nie odziewanej w żaden gorset, otulanej tylko mięk-

---

*) Używam dla skrócenia nazwy kina. W Polsce kinoteatr oznacza się jeszcze mianem teatru świetlnego, kinetonu, illuzyonu lub kinematografu.

kim, podatnym, jedwabnym szalem hiszpańskim. Dzięki temu mają możność oglądania burzy namiętności, która się kotłuje w dużych jej, ciemnych oczach, miotających błyskawice gniewu na bladej, okolonej koroną kruczych włosów twarzy.

Być może prawdziwa jest ta bajeczka, którą dla grzecznych dzieci, chodzących do kina, opowiedziała uwielbiona artystka. Lecz sąd jej arbitralny, rozdzielający te dwie sfery działania teatralnego w sposób tak bezwzględny, mocno się wydaje przesadny. Owszem, śledzenie ruchu współczesnego w dziedzinie teatrologii, doprowadzić musi do odmiennych wyników. Coraz częściej odbywa się zbiegostwo ze sceny teatralnej do kina artystów pierwszorzędnych: Sarah Bernhardt, Bassermann, Kamiński, Lubicz Sarnowska, co chwila spotykamy na afiszach nazwiska, wabiące nieodpornie magicznym swoim dźwiękiem. Zrozumiałe to jest. Aktor nie potrzebuje się forsować, by grać za każdym razem kilka godzin z rzędu. Równocześnie występować może w najodleglejszych okolicach kuli ziemskiej, przezwyciężając fizyczne prawo oporu przestrzeni. Przemawia językiem powszechnie zrozumiałym dla wszystkich ludzi, którzy doznają uczuć czy afektów i uczucia te, względnie afekty wyrażają twarzą, czy ciałem. Z języka narodowego, zrozumiałego dla ograniczonej tylko grupy ludzi, zostaje przełożony na język daleko prostszy, o wiele bardziej dostępny, o wiele łatwiejszy do wyuczenia się, aniżeli wszystkie esperanta, czy ida. Audytoryum zwiększa się nieskończenie, korzystają pośrednicy, korzysta z tego również i aktor.

Lecz to nietylko materyalne względy, zmierzające ku osiągnięciu największej ekonomii pracy, wiodą w tym kierunku. W całym teatrze dzisiejszym góruje tendencya ku pantomimie. Z dwu czynników, które współdziałały dotąd w grze teatralnej: z gestu i słowa, wyszczególnia się obecnie coraz bardziej ten pierwszy na niekorzyść drugiego. Spór o supremacyę gestu i słowa w teatrze zdaje się chwilowo zmierzać ku rozwiązaniu. Usiłowania Reinhardta, zdobywające się na coraz nowe pomysły inscenizacyjne wracają do sztuki teatru, pojętego jako religijna uroczystość, zespalająca masy ludowe w jednem potężnem wrażeniu. Na tej olbrzymiej arenie nie można działać słowem, mającem ograniczoną donośność oraz ograniczone pole zrozumienia. Tutaj operuje się deko-

racyą, linią tłumu, wybuchającego gwałtownym entuzyazmem lub krew ścinającem w żyłach przerażeniem. Tłum, zgromadzony na arenie, leży spokojnie, stopniowo, w miarę nadchodzących wieści podnosi się, porywa, wyciąga ręce w trwodze, stoi oniemiały osłupieniem lub wznosi okrzyk, pełen trwogi niewysłowionej.

Do pantomimy też doprowadza w literaturze u Hugona Hofmannsthala, Pawła Scheerbarta i innych, symbolizm literacki. Idzie o oddawanie w sztuce spraw istotnych, niezależnych od zmieniających się okoliczności, o uchwycenie „tamtej", niezmiennej, prawdziwej, absolutnej strony rzeczy. Tutaj nie mówi się, nie oznajmia, nie podaje gotowych treści, poddaje się jeno treści znaczące, wskazujące na owe absolutne rzeczy. Symbolizm, jako metoda, upraszcza tedy, sprowadza bieg czynności i powikłań wszelkich stosunków do kilku form typowych, które mają wrzekomo tkwić na dnie wszystkiego. Symbolizm jako posługujący się sprawami dorozumiałemi, dostępnemi dla wszystkich ludzi bez względu na stopień ich wykształcenia oraz kultury duchowej, wyrażać się też musi środkami powszechnie zrozumiałymi i zdolnymi zrozumienie powszechne poddawanych treści obudzić. Takim środkiem jest gest właśnie, odpowiadający u poszczególnych osobników ludzkich tym samym uczuciom, czy afektom. Maska cierpienia, wyryta na twarzy bohatera, zrozumiana jest właśnie jako oznaka bolu, trawiącego go nawskróś. Radość, zapał, uniesienie, wywołują podobnież współczucie u widzów. Te afekty więc, budzące się wobec pewnych treści u bohatera i udzielające się audytoryum, to są podstawy, na których opiera się kierunek symbolistyczny w teatralnej sztuce i one to doprowadzają w ostateczności do mimiki tylko, z ominięciem słowa, odwołującego się do intellektu, a więc działającego pośrednio tylko, przez kojarzone wyobrażenia, pojęcia i sądy w ruch wprawiane, nie zaś przez bezpośrednie, drogą refleksu, poddawane wzruszenia.

Tędy przez symbolizm literacki idzie się tedy do pantomimy i tu poczyna się kino. Kino rodzi się ostatecznie z teatralnej sztuki.

Można pójść nawet dalej i powiedzieć: kino rodzi się ze sztuki teatralnej starej szkoły. Operowała ona stałymi, szablonowymi, „teatralnymi" gestami. Ręka podniesiona w górę, przytknięta ku sercu czy czołu, oczy,

wywracane w konwulsyjnym bólu, gest koturnowy umówiony, przedstawiający się niezmiennie w analogicznej sytuacyi — oto, co przejęło w spadku po teatrze kino, czy do czego wraca pozornie. Występuje tu normalny objaw w dziedzinie ludowej sztuki. Rodzaje, które znajdują popularność, wziętość nadzwyczajną u pospólstwa, są zawsze rodzajami „literackimi", stworzonymi niegdyś przez przodownicze warstwy i poniechanymi następnie w toku rozwoju. Tak było z powieścią kryminalną, sensacyjną, awanturniczą, wynoszącą na falę ponownie dawne romanse Aleksandra Dumasa, czy Ksawerego Montepin'a. Tak jest z kinem, które pokostem górnym odświeża sensacyjną, kryminalną, pełną przygód, awantur, truciźnianych zamachów, kradzieży, napadów rozbójniczych, detektywów, band cygańskich, dworskich intryg, rewolwerowych strzałów, śmierci — literaturę dramatyczną z pierwszej połowy XIX. w.
Gdy patrzymy na tę niewybredną, pokleconą dziwacznie akcyę, polegającą najczęściej na wyzyskiwaniu ludzkich instynktów złych, zbrodniczych, na prawie vendetty i siły, na zręczności i przemocy, obrusza się w nas mimowoli estetyczne poczucie. W dramacie, na teatralnej scenie przebyliśmy już oddtąd tyle kierunków. Dawano nam dramat socyalny, poruszający piekące zagadnienia społecznego bytu, dawano dramat tezowy, używający sceny jako ambony moralistycznej, dawano następnie dramat liryczny, wypowiadający wzruszenia ludzkie wobec dokonywających się przez, czy mimo niego, czynów. Kino jakby zupełnie niezauważało całego tego rozwoju, przechodzi ponad nim napowrót do starych form, które wzruszenia budziły u naszych dziadków i rozkoszować się każe tą strawą szerokim rzeszom ludu.
To nie jest wina tylko autorów kinowych, to wynik zubożenia środków ekspresyi, które było u kolebki kina. Pozbawiło się ono najrealniejszego środka wyrazu: głosu, jego modulacyi oraz symbolów dźwiękowych, przy pomocy modulacyi tych wypowiadanych. Jeden i ten sam uśmiech może znaczyć rozmaicie: uśmiech ironii, uśmiech radości, uśmiech zachęty, uśmiech zmieszania. Poznajemy je po nadzwyczaj drobnych odcieniach wyrazu twarzy, im towarzyszących, poznajemy po ocenie sytuacyi, w jakiej uśmiech ten powstaje. Podobnież płacz może być płaczem złości, bezsiły, bolu, gniewu, wzruszenia, współczucia, tęsknoty. Poczem

poznać można wszystkie te odcienie płaczu? Jedynie za pośrednictwem innych symbolów, w szczególności głosu, słowa. I samo słowo zresztą być może tak rozmaicie wypowiedziane! Jedno: TAK, od którego czasami zależy szczęście naszego życia lub przepaść rozpaczy, może być TAK radosnem, stwierdzającem z ulgą, że wreszcie się to stało, na co czekać trzeba było wieki niemal; może być TAK litosnem, płynącem ze współczucia, z dobrego serca, nie chcącego boleśnie ranić nikogo; może być TAK naigrawającem się, ironicznem zastawianiem pułapki, w którą się ofiara niechybnie złapać musi; może być TAK wymuszonem, niechętnem, pragnącem ucieczki, lecz nie widzącem wyjścia, ni środków ratunku i poddającem się z pokorną albo mściwą rezygnacyą. Te rozmaite drobne odcienie wyczuć możemy jedynie tylko z modulacyi głosu, zależnie od tego, czy brzmi w nim struna uniesienia, czy dźwięczy gniew lub łzy. Lecz na wszystkie te odcienie kino jest głuche.

Kino więc nie może wznieść się do tych wyżyn, na których przemyśliwane bywają konflikty dramatyczne, przeżywane przez współczesną nam epokę. Gdzie tylko sprawa poczyna być bardziej skomplikowana, gdzie idzie o rzeczywiste zagadnienie naszej kultury oraz plączących się dziwnie ludzkich stosunków, gdzie walczą ze sobą różne pojęcia etyczne, skutkiem zbiegających się w pewnem zdarzeniu odrębnych kręgów społeczno-kulturalnych, mających własną swoją ideologię i etykę — tam kino bezsilne ustaje u progu. Patrząc na „Króla Edypa", „Piekło" Dantego, „Don Kichota" Cervantesa w kinie, nie możemy się obronić przykremu uczuciu. Gdzież się podziało to poczucie krzywdy, wyrządzanej człowiekowi przez przeznaczenie; stwierdzenie bolesne, że się jest igraszką losu, bawiącego się z nami w sposób niegodny, drwiącego z najświętszych naszych uczuć? Gdzież te skargi, miotane przez człowieka umęczonego w oczy pastwiącemu się bóstwu? Gdzie współczucie widzów i oczyszczenie wnętrzne przez podniesienie duszy na szczyty najwyższych zagadnień? W kinie pozostaje z tego tylko gruba anegdota o zbrodniach króla Edypa, o świadkach tej zbrodni, powoływanych następnie przed królewskie oblicze, oraz kalectwie, które w przystępie rozpaczy sam sobie zadaje. A wszystko to wyrażone jedynie zapomocą znaków mimicznych. Widzi się w pewnej chwili całkiem wyraźnie okrzyk.

Ktoś krzyknął na obrazie z przerażenia, ktoś ostrzec chciał, czy zawrócić na drogę cnoty w decydującej chwili, lecz nikt okrzyku tego nie słyszy. Widzi się w każdym z tych obrazów okrutną tęsknotę za słowem, które się narodzić nie może. Oto sprowadza król Edyp jedynego świadka swojej zbrodni. Tamten przypomnieć chce okoliczności, powiedzieć pragnie, iż było to na rozdrożu, kędy trzy drogi się schodzą i... podnosi w górę wyciągnioną rękę z trzema wyprostowanymi palcami... Nie! To jest cudowny dramat Sofoklesowy, który przeniesiono nagle do instytutu głuchoniemych i wychowankom grać kazano na popis dla zaproszonej publiczności. Z całej cudownej Sofoklesowej poezyi ostał się jeno smutny gest kaleki.

Jakież smutne jest też „Piekło“ Dantego w kinowej interpretacyi! Odpadła cała czarująca muzyka wiersza, znikła suggestywna moc słowa' rozbudzającego wyobraźnię i poddającego jej obrazy ogniste, rozszalałe bolem wściekłym; pozostały ustalone już na wieki, zawierające wszystko w stałych ramach, obrazy tak wzruszające, jak wzruszać może pożar Rzymu, oglądany w operowem „Quo Vadis“, albo illustracye rysownicze do utworów Poego.

Podobnież Don Kichot, ten biedny wesołek, autoironista, wyrosły z tęsknoty za wymierającymi czasy romantyzmu, w kinie staje się tylko nędznym, obłąkanym głuptaskiem, włóczącym się bezpotrzebnie i beznadziejnie po scenie, biorącym kije i liżącym się z sińców następnie, nie wiadomo poco i dlaczego!

Arcydziełom literatury światowej kinoteatr blasku nie przyda. Przyczyni się może do ich rozgłosu, popularności, lecz biada tym, którzyby je poznać mieli tylko w kinoteatrze i biada literaturze, o której tego rodzaju, wzbudzane kinoteatrem krążyć będą pojęcia! Są to utwory zbyt zawiłe i zawiłością swoją, mocą swej ideologii uchylające się z pod władztwa kina. Schematyzując je, sprowadzając do zwykłej tylko anegdoty, kino ogołaca je z wszelkiego poetycznego blasku i wypacza doszczętnie. Nie ulega bowiem wątpieniu, iż warunki kina różne są od warunków literatury czy dramatu. Tu czytelnik czy widz słucha, myśli, uważa, zastanawia się i kojarzy. Może powracać pamięcią w minione momenty, może je przypominać sobie, by rozwiązać aktualną sytuacyę. W kinie

szybka zmiana obrazów, której wzrok ledwo nadążyć zdoła, nie pozwala na cały ten mozół myśli. Ledwie widz uchwycić mógł wątek treści nadchodzącego obrazu, wypisanej w formie objaśnienia, już zaskakuje uwagę jego obraz sam i patrzeć każe na ruchy, scenę illustrujące. Kino nie znosi więc akcyi, intrygi zbyt powikłanej, w której nadmiernie pamięć wysilać trzeba. Gdy się w „Adriannie Lecouvreur", granej przez boską Sarę Bernhard, wysilać trzeba na odczytanie kilometrowych introdukcyj, mimowoli usta otwierają się do znużonego ziewania. Te stosunki dworskie i teatralne, intrygi książąt czy subretek zbyt są nużące dla kinoteatralnego widza, by miał myśleć o nich jeszcze, gdy patrzeć już musi na zmieniające się chyżo obrazy.

I w tym względzie grzeszą aktorzy dramatyczni, gdy dostają się do kina. Przyzwyczajeni są oni do uważnego widza, przyzwyczajeni grać drobiazgowo w subtelnych niuansach. Tak robi Sarah Bernhard, tak gra Kamiński. Lecz w odległości kina, nie podkreślone słowem tekstu, wygląda to monotonnie. Drobne, niedostrzegalne różnice zacierają się. Ruchy czynią wrażenie powtarzania się nieustannego i nudzą wreszcie. Aktorzy dramatyczni nie liczą się z tem, że kino wymaga gestów wyrazistych, zdecydowanych, zrozumiałych powszechnie bez objaśnienia słowem, oraz, że taki sam być musi także i dramat kinowy. Dramat ten posługiwać się musi rysami grubymi i wyrazistymi. Nie może odwoływać się do pamięci widza, a poprzestawać raczej na jego wrażeniach. Zmienność, ruch, rozpłynność jest żywioł kina i w nim pracować należy. Dlatego tak nadzwyczajnem powodzeniem cieszą się artystki „ruchu", tancerki, dla których plastyka ciała i ruchu jest wyłącznym środkiem ekspresyi, które tańcem zdolne są oddać melodyę lub wzruszenie, melodyą tą wyrażane. Saharet, Stasia Napierkowska itp. z estrady tanecznej, z baletu zawędrowały do kina. Przynoszą z sobą gibkość niesłychaną, podatność, plastykę kształtów, przynoszą wdzięk osobisty, piękno ruchu i tańca. Marne są te utwory, w których artystki ruchu występują. Gdy wychodzi Saharet na płótno obrazu, wie się, że to jest wstęp tylko nieistotny, przygotowanie, że właściwa gra rozpocznie się dopiero, gdy Saharet zacznie jeden z namiętnych swych cygańskich czy hiszpańskich tańców. Ciało jej wypręża się w błyskawicznych pod-

skokach, pierś zadyszana wyokrągla się cudnie, a nogi opisują nieuchwytne ruchy. Temperament, który się w niej wyraża, ma coś z żywiołu, z pełni życia, z rozlewności bujnej przyrody i dlatego działa tak ożywczo.

Z tej samej też właściwości kina, z jego ruchliwości, wynika samorodny humor, w kinie tylko występujący. To jest komizm ruchów i sytuacyi. Gdy widzimy takich roztargnionych np. ludzi, zapatrzonych w jakieś zaćmienie słońca i poszukujących coraz dogodniejszego stanowiska, idących wciąż wstecz i potykających się na wszelkiego rodzaju przeszkodach, wywracających się na drabinach, wpadających w rzekę i używających niewczesnej kąpieli — śmiejemy się niefrasobliwie z zabawnych tych sytuacyj. Komizm kina jest pierwotny, nie ma wartości społecznej, nie obliczony jest na satyrę. Zniża się on do tych poziomów niższych, zrozumialszych ogólnie, nie potrzebujących jakiegoś przygotowania intellektualnego. W kinie dzieją się same nieprawdopodobieństwa, których nie możnaby nigdy oglądać w rzeczywistości, których nie możnaby też stworzyć na teatralnej scenie, związanej naturalizmem oraz warunkami ludzkiego materyału który do wyrażania służy. Technika kina jednak przedstawianie tych nieprawdopodobieństw umożliwia. Tu nie jest nic niezwykłego, jeśli np. stojący cicho pusty automobil spłoszy się nagle, jeśli pędzi rozmaitemi ulicami, doskonale skierowując się na zakrętach, jeśli staje naraz pośród drogi na widok drobnego dziecka, które musiałby na śmierć przejechać. W kinie automobil nawet się wzrusza. Nie stanowi tam również niezwykłości, jeśli ktoś wyskakuje z rozszalałego w pędzie samochodu i biegnie szybko przed siebie, nieoglądając się wcale, jakby przeskoczył półmetrową przeszkodę. Zupełnie naturalne jest, jeśli ktoś np. zesuwa się po pionowej, gładkiej, opancerzonej ścianie okrętu i przez okienko dostaje się do kajuty, z której wykrada skarb potrzebny itp. Kino techniką swoją daje pole cudowności.

Z tejżesamej techniki wypływają również i zalety kina. Gdy się ogląda np. polowanie par force w parkach angielskich, krajobrazy Sewilli hiszpańskiej, ruiny zamków czy pałaców, gdy się widzi spuszczanie potworów morskich na wodę, odbywa wspólną przejażdżkę po jeziorze genewskiem, oglądając urocze szczegóły wybrzeża, sycąc wzrok niebem i wodą je-

ziora, widzi się, że tu jest przyszłość kina, na którą ono jednak wejść się wzdraga. Gdy obraz podaje pejzaż martwy, uchwycony w momencie statycznym — kino przedstawić umie dynamikę, ruch, życie pejzażu. Mniej będzie zwarte zapewne, nie mniej jednak ma właściwość chwytania nowej dziedziny piękna przyrody, piękna zmiany, ruchu. Kino obecne nie dostrzega tej zalety. Gdy się przygląda inscenizacyi Don Kichota, cieszy się już z góry na myśl o tych zamkach, krajobrazach hiszpańskich, historycznych typach, które będziemy mogli oglądać. Tak mówiono o Reinhardcie, że w jego inscenizacyi „Kupca Weneckiego" bohaterem jest Wenecya. Te nadzieje jednak zawodzą. Inscenizator skąpy daje jedynie wycinki konwencyonalnego pejzażu, pokazując tylko wjazd i wyjazd wesołego bohatera.

Cnotą kina jest również możność użycia go do obrazów pouczających. Oglądamy tam nieraz plantacye trzcin cukrowych, czy bawełny, wielkie warsztaty okrętowe lub odlewnie, kopalnie i fabryki najrozmaitsze. Mamy sposobność przyglądania się sposobom produkcyi i ekspedycyi. Możemy patrzeć własnemi, nieuzbrojonemi w żadne narzędzia, oczyma na obieg krwi w żyłach, czy wzrost roślin. Dzięki momentalnej fotografii, dowolnie regulować się dającej, możemy stosownie do potrzeby wydłużać lub skracać czas, widzieć tempo ruchu zwolnione lub przyspieszone. W ten sposób momenty, uchylające się z pod baczności naszej z powodu zbytniej szybkości lub powolności zmiany, ustosunkowują się na nowo, inaczej: umożliwiają zmienioną, odpowiadającą nowym zadaniom, obserwacyę. I tu jednak widz czuje się pokrzywdzonym przez fragmentyczność obrazów. Chciałoby się może w pewnej chwili wyciągnąć rękę, powstrzymać operatora, przyjrzeć się uważniej szczegółom. Lecz już zajaśniał nowy obraz...

Ze spostrzeżeń tych wysnuwa się mimowoli ogólna refleksya: Przyszłość kina polega na r e a l i z m i e. Kino odzwierciedlić powinno cały bogaty zasób współczesnego naszego życia. Przedstawić życia tego technikę, jego organizacyę, wypływającą z wymogów i potrzeb dzisiejszej kultury. Obrazować konflikty, które na tym poziomie powstają. Dramaty pracy malować, związane z trybem produkcyi dzisiejszym. Dramaty społeczne, w których jednostka walczyć musi o utrzymanie się pośród skompliko-

wanych warunków na fali bytu. Z realizmu tego, jako podstawy artyzmu kina, wywieść by się dało wyższy rodzaj komizmu w zakresie mimicznej komedyi czy farsy. Dla naszych autorów i reżyserów odsłania się obfite pole do pracy: pokazanie w kinie Polakom, nie znającym prawie wcale ziem dawnej Polski, piękna naszych gór, rzek czy równin, naszych kniej i puszcz, odsłonienia uroku naszych zamków czy pałaców, naszych dworków wiejskich i kościołów, przedstawienia misteryum pracy, rozgrywającej się w kopalniach wielickich lub w szybach Borysławia. Wszystko to powiązane umiejętnie z pomocą akcyi interesującej, utrzymującej się na poziomie dzisiejszej naszej kultury literackiej, uwolniłoby nas od zalewu przez obcy przemysł kinematograficzny.

TADEUSZ DĄBROWSKI.

# KRONIKA.

## WYSTAWA SZTUKI SCENICZNEJ.

Komitet Towarzystwa Zachęty Sztuk pięknych w Królestwie Polskiem podaje do wiadomości pp. Artystów: że w połowie września r. b. odbędzie się w Tow. Zachęty Sztuk pięknych w Warszawie wystawa nowoczesnego malarstwa scenicznego i architektury scenicznej.

Wystawa obejmować będzie:

1. Całkowite projekty inscenizacyi dramatów i komedyi polskich i cudzoziemskich, zawierające:

   A) Model dekoracyi we właściwem oświetleniu (szerokość otworu scenicznego nie powinna przenosić 60 cm).

B) Projekty barwne lub rysunkowe następnych obrazów scenicznych (dekoracyi).
C) Projekty kostyumów.
D) Plany i wyjaśnienia inscenizacyjne (A i D nie są bezwarunkowo wymagalne).
2. Projekty dekoracyi i kostyumów dla oper, baletu i pantomin.
3. Modele i projekty nowych scen. (Teatry ludowe, ogrodowe, areny i wędrowne prowincyonalne).
4. Projekty na afisz i program teatralny.
5. Projekty inscenizacyi artystów malarzy zagranicznych.

Termin nadsyłania zgłoszeń do 25 czerwca 1913 r. Nadsyłane mogą być prace tylko w terminie zgłoszone. Termin nadsyłania prac do Towarzystwa Zachęty Sztuk pięknych w Warszawie ul. Królewska 17 A, upływa z dniem 1 września 1913 r.

Do organizacyi wystawy Komitet zaprosił pp. Franciszka Siedleckiego — art. malarza, Oskara Sosnowskiego — architekta, Edwarda Trojanowskiego — art. malarza.

Osobne zaproszenia wysyłane nie będą,

# SZTUKI PLASTYCZNE.

## WYSTAWA WIOSENNA W ZACHĘCIE WARSZAWSKIEJ.

Zgoła nie prawdziwą jest krążąca po Warszawie opinja, że salon wiosenny się nie powiódł. Jużcić nie ma tam obfitości arcydzieł, ale wystawę każdą, wobec nadprodukcji dzisiejszej, należy uważać za udaną, jeżeli jest choć kilka dzieł prawdziwej wartości.

Otóż takie dzieła są. Mianowicie :

Wspaniale pomyślany i wykonany portret damy Butrymowicza. Wyzywająco uśmiechnięta, niezmiernie wielkomiejska kobieta w wielkim kapeluszu z fantastycznemi woalami, wysoce artystycznie i swobodnie ją ubierającymi, z twarzą w wieczornem świetle, świetnie rozpływającem się po obrazie, jest dziełem drgającem życiem, bardzo po malarsku pomyślanem i bardzo współcześnie stylowem.

Wielki pejzaż Ziomka „Roztopy wiosenne“ imponuje olbrzymiością przestrzeni, jaką zamknięto w ramach obrazu i świeżością bezpośredniego wrażenia z natury. Małe obrazy tego samego artysty mniej są głębokie w odcieniach. Prawie że dorównywa „Roztopom“ tylko duży pejzaż zimowy.

Kędzierski wystawił dwie głowy. Ale nie ta miła panienka, która wdzięcznie się uśmiecha na złotawem tle, warta jest zaznaczenia, tylko portret chłopki, będący zupełnie wy-

jątkowym w odczuciu duszy ludowej. Ta wiejska dziewczyna jest tak specyficznie polska, taka w głębi duszy poważna, a wesoła na gębie, taka pewna siebie i spokojna, że nikt się nie może omylić: to Polka.

Świetny, pełen głęboko uchwyconej charakterystyki jest portret niemłodego, ale pełnego życia człowieka przez M. Trzcińskiego. Jest to jeden z najsilniejszych portretów jakie w ostatnich czasach u nas namalowano. Bardzo żywy portret dała też p. M. Koźniewska, artystka subtelnych tonów i charakterystyki psychologicznej. Silnie narysowany portret dał p. Dyzmański. Nierówny wartością wyżej wymienionym portretom, ale ciekawy w subtelnem ujęciu jest jeden z dwóch portretów p. Nirnszteina (tylko nie ten, który wyobraża Weycherta).

Jako silny rodzajowy talent dał się poznać p. Jan Kotowski, dając szereg końskich portretów zadziwiających w odczuciu ich różnic indywidualnych. Stoją ich na dwóch obrazach całe szeregi i każdy inny, każdy żywy, odrębny w ruchu, odrębną posiada psychologię.

Niepodobne do żadnych innych, bardzo silne w nastroju, w rysunku, w natężeniu barw ponurych są małe rozmiarami, duże w odczuciu pejzaże litewskie Eligjusza Niewiadomskiego. Z taką swobodą i śmiałością malowanych wrażeń z natury dawno nie widziałem.

Po japońsku prawdziwe i artystyczne w układzie są wrony na gałęzi Purzyckiego.

Śliczna i silna w rysunku jest „Stasia" Grombeckiego. Podobne zalety, mianowicie siłę rysunkową posiada, coraz wybitniejsze obrazy tworzący, p. Lewandowski.

Wymienić trzeba jeszcze pejzaże Kowalewskiego jako kulturalne, sumienne prace z natury, sentymentalne ale ładne pejzaże księżycowe Straszkiewicza, ciekawe studjum p. W. Siedleckiej „Dziewczynka", piękne fantazje Fr. Siedleckiego, żywe i barwne pejzaże Podgorskiego i Stankiewiczówny wreszcie nadzwyczajną w kompozycji i opracowaniu martwą naturę Dyzmańskiego. Jest w tem z wielką stanowczością odczuta, doskonała harmonja zgromadzonych przedmiotów, obraz bardzo niepospolity.

J. KL.

## WYSTAWA W CZĘSTOCHOWIE.

Częstochowa — miasto przemysłowe i handlowe, ale bez tej kultury, którą takie miasta posiadają na Zachodzie. Nad miastem góruje klasztor jasnogórski, rzecz niedostosowana do Częstochowy, bo to jedyny zabytek dawnej kultury, jedyny gmach zbudowany logicznie i celowo, a więc nie brzydki i kryjący wewnątrz duże piękności. Pozatem jest w Częstochowie ulica Teatralna, ale nie ma teatru, tylko kinematografy.

I nic więcej. Hotele i jedna „wielka" cukiernia — noszą na sobie piękno tej niewygody, braku potrzeb i tej brzydoty, jaka charakteryzuje każdą barbarję.

I tam właśnie zakwita sztuka. I tam znaleźli się ludzie, którzy jeszcze nie zdziczeli, którzy nie tylko, że sami żyją w świecie wyższych potrzeb duszy i ciała, ale znaleźli w sobie tyle energji, że zdołali o tych potrzebach przekonać swoje społeczeństwo.

Założono w Częstochowie stałą wystawę Sztuki — i urządzono ją wzorowo — tak, jak się to nie często zdarza w środowiskach kultury. Sprowadzono dzieła sztuki przeważnie wartościowe, zarówno głośnych, jak mniej głośnych nazwisk i rozmieszczono je na doskonałem tle jutą do połowy obitych ścian w sposób uwydatniający zarówno obrazy jak rzeźby, ze smakiem i znajomością rzeczy.

Inicjatorzy tego przedsięwzięcia: inżynier Reklewski, który wystawę urządził swoim sumptem i rzeźbiarz Stanisław Chrzanowski, nietylko wybitny talent, ale też człowiek wysokiej kultury i energii — to ludzie ideowi, którzy wiedzą, że sztuka i życie są to wartości nierozdzielne, że sztuka wzbogaca życie pod każdym względem, uczy życia, uczy uczciwej rzetelnej i celowej pracy — no i jest powietrzem dla zduszonej piersi, jest szerokim oddechem serca, jest czystością uczuć, wielkością pragnień, kształceniem wytrwałości i bohaterstwa, szkołą twórczości, samowiedzy narodowej, dążenia do potęgi.

Chrzanowski jest nietylko rzeźbiarzem-twórcą, ale też pedagogiem, który we wzorowej szkole swej żony Golczewskiej-Chrzanowskiej, przeprowadza konsekwentnie program nauki rysunku i modelowania, odczuwania subtelności linii, bryły i barwy, co nieskończenie kształci orjentację dzieci „wśród zawiłych świata zdarzeń" — wśród miljona form, jakie je otaczają. Z tej szkoły dzieci nie wychodzą ślepe.

Na tle tej szkoły dopiero zrozumiemy znaczenie założenia wystawy w Częstochowie. Być może, iż w tem mieście będzie tak, jak w mieszkaniu pp. Chrzanowskiah. Meble własnego pomysłu, przez rzemieślników polskich wykonane, a więc biurka, szafy, stoły, lustra i t. d. — na ścianach arcydzieła mistrzów polskich i obcych, na postumentach rzeźby, wszędzie wiele przestrzeni, powietrza, wszystko oddycha ładem, czystością, harmonją i miłością.

Może tak będzie kiedyś w całej Polsce — kiedy nas już nie będzie.

Na wystawie zgromadzono utwory: Stanisławskiego (jeden z najlepszych pejzażów: wijący się po stepie Dniestr — szeroki, cudny obrazek), Aksentowicza (portret córki, niezmiernej subtelności i drugi obraz słabszy), Mehoffera (silny w wyrazie portret), Mieczysława Trzcińskiego (przepyszne minjatury i drobne widoki Krakowa), Ignacego Pieńkowskiego (subtelna i harmonijna w barwie kompozycja wnętrza chaty), Gawińskiego (lekkie postaci tańczące w obłokach — rzecz pełna wdzięku), Ziomka (miękki, powietrza pełen wieczór letni — chata na wzgórzu), Kamockiego (słoneczne krajobrazy, jedne z najlepszych tego artysty), Filipkiewicza (żywe, barwne pejzaże), Pilattiego (śmiałe i surowe, ale prawdziwe w tonie wrażenia z natury — z Włoch i nasze), Tymona Niesiołowskiego (głowy silnie zarysowane, wpływ Wyspiańskiego wcale nie naśladowczy, jakto niektórzy piszą), Piotrowskiego (sceny realistyczne z życia górali), Krasnowolskiego (dekoracyjnie ładne sceny z życia ludu i kompozycja biblijna większych rozmiarów), Karpińskiego (bardzo żywy portret, może gdzieniegdzie niedorysowany). Zaledwie niema obrazów słabych. Są jeszcze dzieła malarskie wartościowe, których w tej chwili nie pamiętam.

Rzeźby: Znakomita głowa Chrzanowskiego: „Płowe oczy". Świetnie zbudowana, wyraz

subtelny i silny. Jego jest też kompozycja, wyobrażająca kobietę z dzieckiem do niej się tulącem o zachodzie słońca. Rzecz pełna wyrazu. Oświetlenie zrobiono tu barwną gliną czerwoną, przechodzącą w cieniu w szarość. Rudlickiego: Pełna wyrazu głowa starego robotnika o energicznym profilu i zmęczonych smutnych oczach. Tegoż autora (również jak Chrzanowski mieszkającego w Częstochowie) popiersie dwojga tańczących włościan. Rzecz, mająca dużo życia, ale mniej subtelna niż głowa starca, robiona z widocznem umiłowaniem.

Na wystawie umieszczono wspaniały wazon z jednej z dawnych fabryk częstochowskich. Oby to stało się symbolem artystycznego przemysłu.

Inicjatorowie wystawy marzą o podniesieniu sztuki religijnej w Częstochowie, o tem, aby sztuka weszła w życie Częstochowy, by stąd rozchodziła się po kraju, zamieniając przywożone z Niemiec do naszych kościołów bohomazy.

Oprócz pp. Reklewskiego i Chrzanowskiego, wiele przyczynili się do urządzenia wystawy miejscowi przedstawiciele inteligencji i przemysłu, prasa miejscowa, wreszcie zaś wybitny artysta malarz tam stale mieszkający, p. Marjan Zarembski, laureat wystaw paryskich.

J. KL.

# LITERATURA.

## ANDRZEJ STRUG: „PORTRET“ — POWIEŚĆ. (SPÓŁKA NAKŁADOWA „KSIĄŻKA“).

Męzkości i męstwa brakuje dzisiejszej literaturze powieściowej polskiej i możnaby za sprawdzian wartości talentu utworów wziąć stopień męstwa, jaki posiada każdy z nich. Można badać, jak daleko od powierzchni, na jakiej głębi zaczyna się krzepnięcie, zadowolenie z siebie, upajanie się swemi słowami, bez żądzy wyjścia poza nie. Jak prędko człowiek który dąży — męczy się, siada, odpoczywa, zaczyna tragizować — to jest uznaje, że się zabłąkał w labiryncie, z którego wyjścia niema — oto punkt ważny, na którym skupiać się winna uwaga krytyka, jeśli chce określić typ autora. Należy odrzucić wszelką patetyczność i uważać treść dzieła, przygody i sławy uczuciowe bohaterów utworu jedynie za przeszkody, w których ten lub ów się wikła i jedynie zwycięzki, niczem nie zrażony pęd ku wolności uznawać za piękny. Wszelkie inne stanowisko jest tylko mniej lub więcej dobrze ukrytem idealizowaniem niedołęstwa.

Dwaj są dziś autorzy, co do których usłużna krótkowzroczność rozpuściła famę, że są twórcami tęgich ludzi i tęgich charakterów. Są to — Daniłowski i Strug. Zwłaszcza

ten ostatni. Lecz analiza może wykazać, że Strug jest twórcą raczej natur, umiejących karnie stawać do szeregu, karnie ulegać i karnie umierać. Kiedy minie pierwsza faza — podziwu, że tacy ludzie istnieją, okazuje się jasno, że są to szlachetne automaty, których wartość, jako okazów poświęcenia się i samospalania może jest wielka, lecz jako wzory do życia służyć nie mogą. Okazuje się, że gotowi są umrzeć nie dlatego, że przezwyciężyli w sobie wszelkie wątpliwości, lecz że je zdławili przez ślepotę lub brak wrażliwości. Słowem kategorya b o h a t e r nie powinna uwalniać autora od troski, by postać, którą tworzy, była okazem człowieka zupełnego, inaczej bowiem całe bohaterstwo staje się wypływem kalectwa.

W „Portrecie“ wypływem takiego kalectwa jest bohaterstwo Kory. Ta biedna dziewczyna ulega suggestywnemu wpływowi partji z taką siłą, że przestaje należeć do siebie. Całe jej życie i rozumowanie staje się kołowaniem bezwolnem nieruchomego centrum, zwanego — wolą partji. Jeżeli dać się zasuggestjonować jest dowodem świętości, to kara jest świętą. Patrzy ona z przerażeniem i ciężką udręką w oczy jednego ze spiskowców, który z czasem ma zostać właścicielem niewielkiego składu węgla, i na skinienie jego gotowa iść na śmierć. Lecz cóż to za zaleta: dać sie opętać? Odebrać komuś wolę, prawo do wątpliwości, wyboru, walki z siłą, a potem żądać dla istoty tak okaleczonej uznania jej wyższosci. Ile razy Siewierski chce z Korą nawiązać rozmowę polemiczną, Kora zamyka mu usta okrzykiem, że on nie rozumie walki. Lecz ściśle mówiąc, nie rozumie jej również Kora. Kto chce mieć słuszność nawet w obec najsilniejszej i najszlachetniejszej pokusy, ten oddawać się jej powinien dopiero po *maximum* oporu ze swej strony, tymczasem Kora oddaje się polityce partji na ślepo, kurczowo, histerycznie.

I dlatego Kory nie można uznać za człowieka silnego. A przecie to ona jest w „Portrecie“ jedynym człowiekiem, godnym uznania, bo inni ludzie są albo zupełnymi niegodziwcami i nicością albo, jak Siewierski, ludźmi zbłąkanymi, którzy nie wiedzą, co począć w życiu i szukają zbawcy. Taki zbawca zjawia się dla Siewierskiego w osobie Kory — to jest człowiek moralnie sterany, bez dogmatu, ma tu być ocalony przez człowieka zasuggestjowanego. Lecz to się nie udaje: Siewierski daje się zasuggestjonować tylko do połowy, tylko do tego stopnia, że zaczyna się zalewać rumieńcem na widok swego wydelikacenia i bierności, lecz nie dojrzewa do c z y n u. I to go dobija.

Siewierski nie zrozumiał ani Kory, ani siebie. Gdyby był zrozumiał Korę i siebie, to mógłby wiedzieć, że życie Kory nauczyć by go powinno jedynie *maximum* wysiłku w pracy, do jakiej on sam jest zdolny, tymczasem on chce ze swą naturą całkiem inną iść śladami Kory, czynić to, co ona, jakby poza tem nie było na świecie nic godnego rzetelnej pracy.

Stosunek autora do postaci w „Portrecie“ nie jest stanowczy i jasny. Jedyną wyraźną postawą Struga w obec ludzi, których stworzył, jest zgryźliwe i urągliwe szyderstwo z ludzi takich, jak Czaprański, Michorewicz, Prycza. Ci ludzie mają reprezentować zgniliznę społeczno-mieszczańską. Lecz stosunek zarówno do Kory jak do Siewierskiego jest chwiejny. Czy Kora jest istotą wyższą, czy bierną ofiarą? Czy Siewierski ginie z niedo-

łęstwa, czy ze szlachetnej wrażliwości? Autor waha się nieustannie między dwoma przeciwnymi biegunami postanowienia w tej sprawie i tem się zdradza: Okazuje się, że Strug jest takim samym, jak inni belletryści, poszukiwaczem sytuacyi, których w żaden sposób rozstrzygnąć niepodobna i „bohaterowi“ nie pozostaje nic innego, jak umrzeć — co też Siewierski czyni.

Inaczej mówiąc: „Portret“ pomimo gestów nielitosnych, jest taką samą apologją niedołęstwa, jak większość naszych powieści lirycznych. Mówi on to samo, co przed laty Sienkiewicz w „Bez dogmatu“: Miejcie dogmat, miejcie skarb, w obec którego ustaje wasza żądza analizowania i blednie groza śmierci. Inaczej — nie dacie sobie rady z życiem — jeśli nie jesteście tępymi nicponiami.

WIESŁAW LUBICZ.

## WACŁAW SIEROSZEWSKI: „ZACISZE“, POWIEŚĆ. SPÓŁKA NAKŁADOWA „KSIĄŻKA“.

Konflikt psychologiczny, zagadnienie moralne, zajmowały Sieroszewskiego — poetę zawsze tylko o tyle, o ile się odbywały na tle przyrody i w ścisłym z nią związku. Przyroda jest w jego powieściach i nowelach nie tylko tłem, na którem rozgrywają się losy serc i dusz ludzkich, ale bierze w nich sama czynny udział; godzi w człowieka lub z nim współczuje i osłania go; raz mu bywa matką, siostrą tkliwą, zmysłową kochanką, innym razem — macochą, wrogiem, odmawiającym mu praw do życia, po które do niej ręce wyciąga.

Ustępy, poświęcone opisom przyrody, są w powieściach i nowelach Sieroszewskiego zawsze najpiękniejsze i najciekawsze. Skomplikowana psychika współczesnego intelektualisty jest za to Sieroszewskiemu — artyście prawie nieprzystępna. Z wszelkimi wewnętrznymi konfliktami moralnymi człowieka załatwia się on zazwyczaj w sposób prosty, „od siekiery“. Za to jego opisy przyrody skrzą się nietylko kontrastami światła i cienia, ale i całą gamą półtonów.

Architektura jego powieści jest zawsze doskonała, choć prosta, język jest mu przedziwnie giętkiem narzędziem, którem umie oddać najsubtelniejsze półtony i niuanse nastrojów w przyrodzie; a przy tem jest mu właściwy pewien pogodny humor, zjawisko w polskiej poezyi niecodzienne i tym więcej szacowne. Ta pogoda epicka staje się coraz to wyrazistszym rysem twórczości Sieroszewskiego, w dobie zwłaszcza ostatniej, i czyni go wprost fenomenem w spółczesnej polskiej literaturze powieściowej, pełnej dramatycznych załamań, lirycznych rozwichrzeń lub skrzętnego w duszy ludzkiej szperania.

Wszystkie te znane nam już rysy twórczości Sieroszewskiego odnaleść też zgoła nie trudno w najnowszej jego powieści „Zacisze“. Wieje z kart tej powieści powiew przedziwnej świeżości i młodości, jak gdyby oddech boru, którego nastrojów chyba nikt lepiej i piękniej od Sieroszewskiego odmalować nie potrafi.

P. SM.

## WYDAWNICTWA NADESŁANE DO REDAKCJI.

S t a n i s ł a w W y s p i a ń s k i: „PROTÉSILAS ET LAODAMIE“. Tragédie. Traduction autorisée du polonais par Adam de Lada et Lucien Maury. Paris, Perrin et Cie, 1913.

Wstęp p. t. „Un grand poète tragique Stanislas W y s p i a ń s k i (1869—1907) pióra Adama Łady Cybulskiego.

„STARY KRAKÓW“ — a) „Prałatówka“ przy pl. Maryackim, b) domy przy ul. Kanoniczej, c) Collegium iuridicum. Nakładem bratniej pomocy uczniów Wyższej Szkoły przemysłowej. Z Drukarni *SZTUKA* w Krakowie. 1913.

12 WIDOKÓW POŁĄGI — serja kart nakładem Polskiego T-wa krajoznawczego w Warszawie. Druk zakł. graf. B. Wierzbicki i S-ka.

D r. J a n H o ł y ń s k i: „O PRAWACH UCZUCIA“. Nakł. księgarni S. A. Krzyżanowskiego. Z Drukarni *SZTUKA* w Krakowie.

B o l e s ł a w M a l e c k i. RÓŻE, ich historya, opisowa klasyfikacja itd. Nakł. księg. L. Idzikowskiego w Kijowie.

M i e c z y s ł a w G u r a n o w s k i. „MODELKA“. Nakł. J. Rzepeckiego. Warszawa 1913.

KONIEC
TOMU
TRZECIEGO

REDAKTOR I WYDAWCA HENRYK JUSZKIEWICZ

Odbito czcionkami Drukarni SZTUKA w Krakowie, Sobieskiego 16.

DRVKARNIA — SZTVKA — W KRAKOWIE